

Michael Walter

Department for Musicology, University of Graz
Oddelek za muzikologijo, Univerza v Gradcu

Verdis Opern und der Risorgimento

Verdijeve opere in risorgimento

Prejeto: 5. marec 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 5th March 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: risorgimento, gledališče San Carlo, gledališče Carcano, zedinjenje Italije, opera in politika, revolucija leta 1848 v Italiji

Keywords: Giuseppe Verdi, Antonio Ghislanzoni, Nabucco, Attila, Risorgimento, Teatro San Carlo, Teatro Carcano, Unification of Italy, opera and politics, Italian revolution of 1848

IZVLEČEK

Podrobna analiza zgodovinskih virov, začeni z letom 1859, kaže, da znameniti akrostih VIVA VERDI niso poznali le v Italiji ampak tudi po vsej Evropi. Vendar pa ni bil povezan s kakršnikoli političnimi aktivnostmi G. Verdija, in sicer zato, ker Verdijeve opere že v času revolucijskih mesecev v letu 1848 niso bile razumljene kot politične opere risorgimenta. Vzroki političnih demonstracij ob izvedbah Verdijevih oper so bili ali koincidentni ali pa so jih povzročile politične okoliščine, ki so bile neodvisne od samih oper. Vsekakor drži dejstvo, da Verdijeve opere niso bile vzrok za spontana patriotična čustva.

ABSTRACT

The thorough analysis of historical sources from the beginning of the year 1859 shows that the famous acrostic VIVA VERDI was not only widely known in Italy but also throughout Europe. However, it was not associated with any political activities of the composer Giuseppe Verdi. The reason is that Verdi's operas already during the revolutionary months of 1848 were not understood as political 'Risorgimento' operas. The causes for political demonstrations during performances of Verdi's operas were either coincidentally or provoked by political circumstances which were independent of the operas. Verdi's operas were, in any case, not the causes of spontaneous patriotic emotions.

Das über lange Jahre vorherrschende Bild Giuseppe Verdis als Komponist von ‘Risorgimento-Opern’ in den 1840er Jahren, also Opern, in denen vor allem die Chöre allegorisch die von den Österreichern unterdrückten Italiener darstellten, ist seit den 1990er Jahren vor allem von Roger Parker, Birgit Pauls und Mary Ann Smart widerlegt worden, die zeigen konnten, dass die behauptete politische Rezeption der Opern Verdis im Wesentlichen einem Mythisierungsprozess des Komponisten zu verdanken ist, der erst nach der Einigung Italiens erfolgte. Diese “revisionistische These” blieb in den letzten Jahren nicht unwidersprochen. Vor allem Philip Gossett polemisierte gegen sie, allerdings ohne seine Behauptungen hinreichend mit Quellen belegen zu können¹ bzw. ohne hinreichende Quellenkritik zu üben.² Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, einerseits die Quellenlage etwas zu verbreitern und andererseits die Quellen anhand einiger zentraler Beispiele genauer zu überprüfen. Angesichts des mehrfach erhobenen Einwands, die italienischen Zeitungen seien zensiert worden und hätten darum nicht über politische Demonstrationen in Bezug auf Verdis Opern berichten können, werden im Folgenden einerseits nicht zensierte Quellen ausgewertet und andererseits nicht-italienische Quellen aus Zeitungen und Zeitschriften, die zum Teil bemerkenswert zeitnah auf die italienischen Ereignisse eingingen.

1859: “Viva Verdi”

Am 19. Januar 1859 berichtete die slowenische Zeitung *Novice* in einer Rubrik “iz Sardinskega”,³ die *Gazzetta piemontese* schreibe, die österreichischen Truppen hätten die Grenze der Lombardei besetzt, woraufhin die sardinische Regierung ihrer Armee den Befehl zum Vorrücken auf die sardinisch[-piemontesische] Grenze gegeben habe.⁴

1 Die Forschungslage wird von Roger Parker, “Verdi politico”, *Journal of Modern Italian Studies* 17 (2012): 427–436 und Mary Ann Smart, “Magical Thinking: reason and emotion in some recent literature on Verdi and politics”, *Journal of Modern Italian Studies* 17 (2012): 437–447 referiert. Parker konnte 2012 noch nicht auf die neueren Artikel von Philip Gossett reagieren: “Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento” [The Jayne Lecture], *Proceedings of the American Philosophical Society* 156 (2012): 271–282; “Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento”, *Studia Musicologica* 52 (2011): 241–257; “Censorship and the Definition of a National Idiom”, in *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, ed. Roberto Illiano (Turnhout: Brepols, 2013), 141–154. – Als letzte Beiträge zum Thema Verdi und die Politik sind 2013 die kurze Beurteilung der Forschungslage von Anselm Gerhard, “Verdi-Bilder”, in *Verdi. Handbuch*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, ed. Anselm Gerhard und Uwe Schweikert (Stuttgart u.a.: Bärenreiter, Metzler, 2013), 2–27 (hier: 16–18) sowie Mary Ann Smart, “How political were Verdi’s operas? Metaphors of progress in the reception of *I Lombardi alla prima crociata*”, *Journal of Modern Italian Studies* 18 (2013): 190–204 erschienen. Einen kurzen Überblick zur Forschungslage gibt auch Linda B. Fairtile: “Verdi at 200: recent scholarship on the composer and his works”, *Notes* 70 (2013): 9–36 (hier: 29–32).

2 Vgl. dazu auch Michael Walter, “Wagner, Verdi und die Politik”, in *Verdi und Wagner: Kulturen der Oper*, ed. Arnold Jacobshagen (Weimar/Wien: Böhlau, 2014), 55–92.

3 *Novice gospodarske, obertniške in narodne*, 19. Januar 1859, 24.

4 “Gazz. Piem.’ piše, da sardinska vlada, ko je slišala, da je avstrijska armada obsedla meje lombarškega kraljestva, je ukazala tudi svoji armadi se pomakniti namjevo sardinsko.” *Novice* bezieht sich hier auf eine Meldung der *Gazzetta piemontese* vom 13. Januar 1858.

Dann heißt es weiter: „Nek drug sardinsk časnik piše, da opravniki in poslanci, ki hodijo križem Laškega, se pozdravljajo z besedema ‘Viva Verdi!’ To pa pomeni: ‘Viva Vittorio Emmanuele Re D’Italia’ (živi Viktor Emanvel kralj laški!); perve čerke teh imen so vzete v besedo Verdi.” (“In einer anderen sardinischen Zeitung wird geschrieben, dass Agenten und Abgesandte,⁵ die kreuz und quer durch Italien gehen, sich mit den beiden Worten ‘Viva Verdi!’ begrüßen. Das aber bedeutet: ‘Viva Vittorio Emmanuele Re D’Italia’ [es lebe Viktor Emanuel, König der Italiener!]; die ersten Buchstaben dieser Namen wurden aus dem Wort Verdi genommen.”) Die Meldung in *Novice* erschien vergleichsweise spät. Schon am 10. Januar hatte die Wiener *Morgen-Post* mitgeteilt: “Ein Turiner Blatt erzählt uns von einer neuen revolutionären Kinderei. Gewisse Agenten und Sendlinge, deren Treiben kein Geheimniß ist, begrüßen sich jetzt mit den Worten: ‘Viva Verdi.’ Die Erklärung dieses neuesten Schlagwortes ist folgende: ‘Viva Vittorio Emmanuele Re D’Italia.’ (Es lebe Viktor Emanuel, König von Italien.)”⁶

Der Krieg Österreichs gegen ein mit Frankreich verbündetes Sardinien-Piemont zeichnete sich im Januar 1859 immer deutlicher ab, so dass die aktuelle Frage eigentlich nur war, welche Seite ihn beginnen würde. Österreich hatte am 7. Januar 1859 begonnen, seine Truppen in der nördlichen Lombardei zu verstärken. Darauf reagierte Vittorio Emanuele II. von Sardinien-Piemont, indem er Truppen aus Sardinien und Savoyen in die Gegend um Alessandria und vor die Ticino-Grenze verlegen ließ.⁷ Das waren die Vorbereitungen zum “Sardinischen Krieg” (“Zweiter italienischer Unabhängigkeitskrieg”), der im April 1859, nach einem Ultimatum Österreichs, beginnen sollte und dessen für Österreich verheerendes Ergebnis die Bildung eines ersten italienischer Nationalstaats durch die Erweiterung Sardinien-Piemonts um die Lombardei, das Großherzogtum Toskana, die Herzogtümer Modena und Parma sowie Teilen des Kirchenstaats war. Vittorio Emanuele II. und sein Minister Camillo Benso, conte di Cavour hatten von Anfang an keinen Zweifel daran gelassen, dass die Errichtung eines solchen Nationalstaats ihr Ziel war (in seiner mit Spannung erwarteter Thronrede am 10. Januar hatte Vittorio Emanuele II. noch einmal deutlich darauf hingewiesen⁸).

Im Januar 1859 war der “Viva Verdi”-Gruß und seine Bedeutung den Österreichern, die immerhin auch über Spione verfügten, ebenso wenig geheim und unbekannt wie das Treiben der “Agenten” aus Turin.⁹ Denn die Parole wurde schon von der 1857 ge-

5 Die Übersetzung von “opravnik” und “poslanec” ergibt sich einerseits aus der unten zitierten Meldung der Wiener *Morgen-Post* und andererseits aus dem Sprachgebrauch der Zeit (vgl. Anton Janežič, *Popólni ročni slovar slovenskéga in nemškega jezika/Vollständiges Taschen-Wörterbuch der slovenischen und deutschen Sprache*, 2 Bde. [Celovec/Klagenfurt: J. Sigmundsche Buchhandlung, 1850/51]).

6 *Morgen-Post* (*Montagsblatt*), 10. Januar 1859 (auf der Titelseite unter “Vermischte Nachrichten”).

7 Am 5. Januar hatte der Kaiser Befehl zur Verstärkung der Truppen in der Lombardei gegeben. Am Morgen des 7. Januar begann unter den Klängen des Radetzkymarsches die Verlegung eines Teils der Wiener Garnison in die Lombardei (*Die Presse*, 8. Januar 1859). Am 14. Januar erhielt *Die Presse* einen telegraphischen Bericht, dass als Reaktion auf die österreichischen Truppenverstärkungen in der Lombardei Sardinien-Piemont seinerseits mit Truppenverlegungen begonnen habe (*Die Presse*, 15. Januar 1859). Vgl. auch z.B. W. Rüstow, *Der italienische Krieg 1859 politisch-militärisch beschrieben*, 3. Aufl. (Zürich: Schultheß, 1860), 15–16; *Der Krieg in Italien 1859. Nach den Feld-Acten und anderen authentischen Quellen bearbeitet durch das k. k. Generalstabs-Bureau für Kriegsgeschichte*, 1. Bd. (Wien: Verl. des K.K. Generalstabes, 1872), 2.

8 “[...] non siamo insensibili al grido di dolore che da tante parti d’Italia si leva verso di Noi.” (*Gazzetta piemontese*, 10. Januar 1859). Der Wortlaut wurde in deutscher Übersetzung in den Wiener Zeitungen schon ab 11. Januar 1859 verbreitet.

9 Vgl. *Die Presse*, 8.1.1859 (“Die Armonia versichert, mazzinistische Emissäre durchkreuzten das Land in allen Richtungen, um die Aufregung, welche viele sonst nicht mazzinistische Blätter verbreiten, noch zu steigern [...]”). Die gleiche Meldung findet sich in der *Neuen Preussischen Zeitung*, 13. Januar 1859 unter der Überschrift “Mazzinisten als Cavourianer”. Von Agenten bzw. Agents provocateurs berichtete allerdings die *Neue Preussische Zeitung* schon am 5. Januar 1859.

gründeten *Società nazionale italiana* in Turin als Passwort verwendet,¹⁰ deren Sekretär und späterer Präsident der Sizilianer Giuseppe La Farina¹¹ war (Ehren-Vizepräsident war Garibaldi). Und bereits am 1. Januar 1859 hatte man, wie Michael Sawall gezeigt hat, in der Turiner *Gazzetta del popolo* einen aus dem Genueser *Corriere mercantile* übernommenen Bericht lesen können, aus dem hervorging, dass man sich in Florenz Ende Dezember 1858 mit „Viva Verdi“ begrüßte (der Bericht enthielt die übliche Erklärung, aber auch den Hinweis darauf, das Akrostichon imitiere das christliche „I.N.R.I.“¹²). Darauf hin sei, so jedenfalls englische Zeitungen, das Rufen von „Viva Verdi“ in Florenz durch die Regierung verboten¹³ worden.

Die drei folgenden Berichte gehen offensichtlich auf dieselbe Quelle zurück, nämlich den Turiner *Indipendente* (ob *Novice* und *Morgen-Post* eine andere Quelle hatten, oder den Text im *Indipendente* nur im österreichischen Sinne ‚zurechtbogen‘, lässt sich hingegen nicht entscheiden.)

Das *Frankfurter Journal* schreibt am 8. Januar 1859: „Die [sic!] ‘Indipendente’ schreibt aus Mailand, daß italienisch gesinnte Freunde sich jetzt mit den Worten ‘V i v a V e r d i’ begrüßen; namentlich ist dies in den Theatern der Fall. Die Erklärung dieser revolutionären Kinderei ist folgende: ‘Viva Vittorio Emmanuele Re D’Italia’. (Es lebe Victor Emmanuel, König von Italien.)“¹⁴ Die exakt gleiche Meldung findet sich am gleichen Tag im *Würzburger Stadt- und Landbote*¹⁵ und zwei Tage später im *Regensburger Tagblatt*.¹⁶ Der Text ist etwas missverständlich formuliert, weil man den Eindruck haben könnte, beim *Indipendente* handele es sich um eine Mailänder Zeitung. Gemeint ist aber, dass der *Indipendente* über Ereignisse aus Mailand berichtete.¹⁷

Ebenfalls am 8. Januar konnte man im Pariser *L’Ami de la religion* lesen: „Les journaux piémontais persistent dans leur rôle. On lit dans l’*Indipendente*: ‘Le salut devenu populaire parmi les amis qui nourrissent des sentimenets italiens est *Viva Verdi!* C’est surtout dans les théâtres que l’on se donne ce salut dont voici l’explication: Viva V. E. R. D. I., c’est-à-dire Viva Vittorio Emmanuele Re d’Italia.“¹⁸

10 Giulio Richard, *Napoleone III in Italia. Due mesi di campagna. Montebello – Palestro – Turbigo. Magenta – Melegnano. Solferino – Villafranca. Versione del Maestro C. Minonzo* (Pavia: Tip. degli Eredi Bizzoni, 1859), 35; „Truces and Treaties – Italian notes in July and August. Magenta Milan, 1859“, *Dublin University Magazin* 54 (Juli–September) 1859): 575. Zum Programm der *Società* vgl. *Società Nazionale Italiana. Indipendenza. Unificazione. Credo politico della Società nazionale italiana. La rivoluzione[,] la dittatura e le alleanze* (Turin: Tipografia Ariosto, 1859) und *Società Nazionale Italiana. I. Programm. – II. Dichiarazione. – Credo politico (Sesta Edizione). – IV. Manifesto. – V. Lettera del Presidente. – VI. Istruzioni*. (Turin: Tipografia dell’Estero, 1860).

11 Er war ein Vertrauter Cavours (vgl. *Francesco Leoni, Storia dei partiti politici italiani* [Neapel: Alfredo Guida, 2001], 104).

12 Der Artikel wird von Michael Sawall, „VIVA V.E.R.D.I.F. Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell’anno 1859“, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma – New York – New Haven. 24 gennaio–10 febbraio 2001. 24 January–1 February 2001*, ed. Fabrizio della Seta, Roberta Montemorra Marvin und Marco Marica (Florenz: L.S. Olschki, 2003), 125 zitiert. – Ein Bericht über den Gebrauch des „Viva Verdi“ in Modena schon Anfang Januar 1859 erschien allerdings erst am 12. Januar in der Turiner *L’Opinione* (vgl. Sawall, „VIVA V.E.R.D.I.“, 125).

13 Ich entnehme dies einem weiter unten behandelten Artikel des *Punch or the London Charivari*, 22. Januar 1859, betitelt mit „THE INITIALS“, in dem es einleitend heißt: „A paragraph which has been lately in the papers, states that at the Opera in Florence, the cry of ‘Viva Verdi!’ is forbidden by the Government, on the ground that the initials of those harmless words are also the initials of ‘Viva Vittorio’ (Emmanuele), and might imply a sympathy with that free-spoken monarch, and with the cause of liberty which he so nobly has espoused.“

14 *Frankfurter Journal*, 8. Januar 1859, 197.

15 *Würzburger Stadt- und Landbote*, 8. Januar 1859, 28.

16 *Regensburger Tagblatt*, 10. Januar 1859, 39.

17 In anderen Ausgaben des *Frankfurter Journals* des Jahres 1859 wird der *Indipendente* klar als Turiner Zeitschrift identifiziert.

18 *L’Ami de la religion. Journal et revue ecclésiastique[,] politique et littéraire*, 8. Januar 1859, 69.

Bei den Ereignissen in Mailand, auf die sich die drei Meldungen beziehen,¹⁹ handelt es sich um eine Demonstration, die nach dem aus Italien bezogenen Berichten des *Ami de la religion* am 1. Januar 1859 kurz nach Mitternacht, als Gruppen durch die Straßen rannten, die patriotische Parolen riefen, begann,²⁰ und am 3. Januar im Morgengrauen endete. Die österreichischen Soldaten stimmten in die italienischen Parolen ein (ob es sich dabei um ein bewusstes Fraternisieren handelte, oder um eine irrtümliche Beteiligung an vermuteten italienischen Neujahrsbräuchen sei dahingestellt²¹). Die Wiener *Presse* hielt die, überwiegend in Pariser Zeitungen verbreiteten und nach (vermutlich zutreffender Darstellung der *Presse*) auf nur eine italienische Korrespondenz zurückgehende, Meldungen über die Demonstration für eine tendenziöse Übertreibung²² und verwies auf eine Meldung der *Triester Zeitung* vom 4. Januar, nach der die Silvesternacht in Mailand zwar lebhaft, aber ohne jede Ruhestörung begangen worden sei.²³ Freilich stellt eine spätere Meldung der Wiener *Morgen-Post* (die sich ebenfalls auf die *Triester Zeitung* beruft), dass man in Mailand “energische Maßnahmen zur Verhütung fernerer Unruhen” ergriffen habe, die abwiegelnde Meldung der *Presse* deutlich in Frage.²⁴

Auffallend ist, dass in Mailand in den ersten Januar-Tagen 1859 ein Ereignis re-inszeniert wurde, welches 1848 zu den “Cinque giornate” geführt hatte. Im Bericht im *Ami de la religion* sowie im Bericht des *Spectator* (vgl. unten) wird auf einen Boykott der österreichischen Zigarren Bezug genommen²⁵ (in der französischen Zeitschrift allerdings mit ungläubiger Ironie und dem Hinweis, die Zeiten hätten sich seit 1848 geändert). Das war ebenso wie der angebliche Zeitraum der Demonstrationen ein mehr als deutlicher Hinweis auf den Beginn des Jahres 1848 als in Mailand vom 1. bis 3. Januar die österreichischen Tabakprodukte boykottiert wurden, woraufhin der Vizekönig die Polizei anwies, demonstrativ Zigarren zu rauchen. Die Lage war damals allerdings eskaliert und wurde am 3. Januar von den Österreichern nach einer blutigen Straßenschlacht beendet. Es sei hier aber schon hier darauf hingewiesen (vgl. unten), dass es offenbar nicht möglich war, diese Re-Inszenierung in der Berichterstattung mit einem Hinweis auf ein politisches Verständnis der Opern Verdis schon im Jahr 1848 zu verbinden, was der Logik der Sache nach nahegelegen hätte, wenn man die Meldung über die Mailänder Re-Inszenierung mit einer Meldung, in der der Name Verdis vorkam, kombinierte.

Die im Druck verbreitete “Viva Verdi”-Episode von Anfang Januar 1859 schien wohl Manchem ein Teil des Zeitungs-Kriegs zwischen den sardinisch-piemontesischen und

19 Hinzu kommt Alphonse Karr, *Les Guêpes. Revue philosophique et littéraire des événements contemporains*, Nr. 14 (Nizza 1859 = Januar 1859), 21. *Les Guêpes* war ein in Nizza erscheinendes satirisches Magazin, das, wie in diesem Fall, auch Mitteilungen enthielt. In der Meldung wird aber nicht auf die Mailänder Demonstrationen Bezug genommen.

20 *L'Ami de la religion*, 8. Januar 1859, 68–69.

21 Zu diesem Zeitpunkt war die Truppenverstärkung aus Österreich noch nicht eingetroffen.

22 Die *Neue Preußische Zeitung* hingegen meldete am 6. Januar 1859, dass österreichische Offiziere beleidigt worden seien und es zu Verhaftungen gekommen sei.

23 *Die Presse*, 9. Januar 1859.

24 *Morgen-Post*, 15. Januar 1859; die Meldung bezieht sich auf die Tage vor dem 11. Januar 1859.

25 Vgl. dazu auch *Morgen-Post*, 7. Januar 1859, wo dies bestätigt wird. Die Niederschlagung des Studentenaufstands in Padua im Januar 1859 manifestierte sich unter anderem darin, dass man viele Zigarre rauchenden Studenten in den Straßen sehen konnte, die damit – als Vorsichtsmaßnahme – ihre angebliche pro-österreichische Gesinnung demonstrieren wollten (vgl. *Morgen-Post*, 22. Januar 1859). In der deutschsprachigen Presse wurde mehrfach über die italienischen “Cigarren-Crawalle” berichtet (vgl. z.B. *Neue Preußische Zeitung*, 4. Januar 1859 über Zigarren-Proteste in Modena).

französischen Medien auf der einen Seite und den österreichischen auf der anderen Seite zu sein – wobei auf beiden Seiten der Anspruch an den Wahrheitsgehalt nicht sonderlich ausgeprägt war. Das portugiesische *Arquivo Universal* verwies seine Leser darum darauf, das die “Viva Verdi”-Geschichte nicht überprüfbar war, aber “*si non é vero é bene trovato*”.²⁶

Die Verbindung zwischen der Mailänder Demonstration und “Viva Verdi” wird allerdings auch in einem Bericht des britischen *Spectator* vom 15. Januar hergestellt:²⁷ “Everybody wears blue cravats; the barabas or gamins cry ‘Viva Verdi,’ and allow no cigars to be smoked unless they are Piedmontese or Cavourini.”²⁸ In diesem Text ist auffällig, dass von einem “letter from Milan” die Rede ist und der *Spectator* sich somit nicht auf den *Indipendente* beruft, sondern auf eine unabhängige Quelle,²⁹ was den Wahrheitsgehalt des Artikels im *Indipendente* bestätigt.

Ende Januar 1959 kam es dann auch zu Demonstrationen des Publikums in der Scala, nämlich einerseits in der Premiere von Verdis *Simon Boccanegra* am 24. Januar und andererseits zu wesentlich deutlicheren und nachhaltigeren Protesten in Bellinis *Norma* am 29. und 30. Januar anlässlich der “Guerra”-Szene³⁰ (ohne “Viva Verdi”-Rufe), die zu einem Verbot weiterer Aufführungen von *Norma* führte.³¹ Über die *Simon Boccanegra*-Premiere vom 24. Januar 1859 berichtete der österreichische Hauptmann Josef Bruna:

Für den Abend war eine neue Verdi'sche Oper, ‘Simon Bocanegra’ zur Aufführung bestimmt. Die Mailänder oder vielmehr ein gewisser Theil derselben wollte Verdi recht oft hoch leben lassen, doch nicht etwa um Verdi's willen, sondern weil die lebhafteste Einbildungskraft der exaltirten Italiener in dem Worte Verdi immer nur die Anfangsbuchstaben der demonstrativen Worte: ‘Victor Emanuel Re d'Italia!’ erblickte. Es sollte also eine grossartige Ovation nicht etwa dem Compositeur, sondern vielmehr dem Vorfechter der Freiheit und Einheit Italiens dargebracht werden. Aber die Oper ging sehr flau, Sänger und Sängerinnen [sic!] waren schlecht und zudem das sonst vorzügliche Orchester der Scala an diesem Tage etwas träge, oder zu sehr in gespannter Erwartung dessen, was da kommen sollte. Schon im Anfang der Oper erschien die Primadonna, – ich glaube, sie hiess Bendazzi,³² – auf der Bühne. Vom Strumpfband bis zum Scheitel im schönsten Tricolor, war ihr Erscheinen vom wildesten Applaus begleitet; doch kaum

26 *Arquivo universal. Revista hebdomadaria*, 28. März 1859, 205.

27 *The Spectator*, 15. Januar 1859, 63.

28 Clotilda, die Tochter Vittorio Emanuele II. heiratete den Sohn Napoléons III. als deutliches Zeichen des Bündnisses zwischen Sardinien-Piemont und Frankreich. Das Rauchen von “Cavourini” boykottierte die in Mailand hergestellten österreichischen Zigarren (die Mailänder Zigarrenfabrik brannte 1860 ab) und unterlief – wie schon 1848 in Mailand – das österreichische Tabakmonopol. Die “Cavourini” waren im Rahmen der Reorganisation der piemontesischen Tabakindustrie in den 1850er Jahren eingeführt worden. Vgl. Leone Tettoni, *Vita letteraria del conte Giovanni Antonio Luigi Cibrario* (Turin: Tipografia eredi Botta, 1872), 114. Gleichzeitig waren “Cavourini” natürlich auch die politischen Anhänger Cavour's.

29 Dieser Hinweis wird verstärkt durch die Tatsache, dass die Meldung neue Elemente enthält, nämlich den Verweis auf die Turiner Hochzeit und die Anekdote, dass einem Russen die Zigarre aus dem Mund geschlagen worden war.

30 Vgl. dazu auch Michael Sawall, “Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut” – Verdi, Bellini und Patriotismus in der Oper in der Epoche des Risorgimento aus Sicht der ‘Augsburger Allgemeine(n) Zeitung’”, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 93 (2000): 156-158.

31 Vgl. den ausführlichen Bericht bei Josef Bruna, *Aus dem italienischen Feldzuge 1859* (Prag: F.A. Credner, 1860), 11-14 und den Bericht bei Cletto Arrighi (= Carlo Righetti), *Memorie di un ex-repubblicano. Parte prima: Cinque mesi (dal 1.º gennaio al 6 giugno 1859)* (Mailand: Presso l'Ufficio della *Cronaca Grigia*, 1864), 142-148 sowie den kurzen Bericht in *The Athenaeum*, 19. Februar 1859, 260.

32 Luigia Bendazzi, die schon in der Uraufführung des *Simon Boccanegra* 1857 die Amelia gesungen hatte.

hatte sie den Mund aufgethan, so hörte man einige auffallende Misstöne. Alsbald hatte das grösstentheils kunstsinnige Publikum Politik und Demonstration vergessen. Ein besonders lebhafter Theil desselben ahmte die Misstöne der Primadonna gleich nach und bald war jeder der erscheinenden und abtretenden Sänger mit Zischen, Pfeifen, Schreien und Gelächter empfangen und verabschiedet; – mit einem Worte, es gab einen Hauptskandal, bei dem man sich auf das Köstlichste amüsirte. Die beabsichtigte Demonstration war zu Nichts geworden. Des andern Tages scheute die Scala die Wiederholung nicht; man erwartete noch einen ärgeren Skandal als Tags vorher, doch war das Publikum, wie ich mich durch den Augenschein überzeugte, klein und honett, und betrug sich sehr anständig.³³

Die Scala hatte die Karnevals-*stagione* mit *Vasconcello* von Angelo Villanis (26.12.1858) eröffnet, dem dann Rossinis *Semiramide* am 29.12.1858 folgte bevor am 24.1.1859 *Simon Boccanegra* aufgeführt wurde. In den Vorstellungen erstgenannten Opern kam es offenbar zu keinen Protesten, was wenig verwunderlich ist, denn diese wurden überhaupt erst ab Mitte Januar befürchtet.³⁴ Wenn es zutreffend ist, dass Anfang Januar “Viva Verdi” als Gruß “in den Theatern” verwendet wurde, dann wurde in der *Simon Boccanegra*-Première gewissermaßen die nächste Eskalationsstufe erreicht, die im lauten Rufen von “Viva Verdi” bestand. Nichts zeigt den fehlenden Zusammenhang zwischen dieser Parole und dem Komponisten Verdi besser als das Fiasco der Oper. Was die Schilderung des österreichischen Offiziers aber auch zeigt, ist, dass das Publikum sehr deutlich zwischen Reaktionen auf Sängerleistungen, Reaktionen auf das Werk selbst und Reaktionen auf den politischen Kontext differenzierte. Dieses Verhalten, bei dem häufig genau zu unterscheiden ist, wem oder was Applaus gespendet wird, ist nicht nur in den in revolutionären Situationen von 1859 bzw. 1848 zu beobachten, sondern prägte das italienische Publikumsverhalten in Italien grundsätzlich und wird in Berichten über Operaufführungen in den einschlägigen Journalen immer wieder angesprochen.

Geographisch ausgeweitet wird der Gebrauch des “Viva Verdi” dann in einem Bericht vom 22. Januar im *Moniteur Belge*: “On s’étonnera peut-être de voir le cri de *vive Verdi* mêlé aux démonstrations des étudiants de Padoue et de Pavie. Ce vivat s’explique ainsi: dans le *viva VERDI*, ‘VERDI’ représente les initiales suivantes: ‘Victor-Emmanuel, Re D’Italia.’”³⁵ Ob die Studenten in Padua bei ihrem Krawall am 12. Februar tatsächlich “Viva Verdi” verwendeten, oder ob hier nur ein Analogieschluss des Autors zu den Ereignissen in Mailand vorlag, lässt sich mangels anderer Berichte nicht entscheiden. In der Berichtigung eines Artikels der *Neuen Preußische Zeitung* vom 19. Januar 1859 (der seinerseits aus der *Triester Zeitung* übernommen worden war) berichtete die *Wiener Morgen-Post* am 21. Januar 1859, die Beerdigung eines Professor Zambara sei Anlass von studentischen Unruhen gewesen, bei denen die Studenten “Viva Italia! Viva la patria! Vivono gli Studenti di Genova!” riefen³⁶ (“Viva Verdi” wird nicht erwähnt).

33 Bruna, *Aus dem italienischen Feldzuge 1859*, 10. Ausführlich schildert Bruna (11–14) auch die Demonstrationen anlässlich des “Guerra”-Chors aus Bellinis *Norma*.

34 Vgl. Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle* (Wien u.a.: Böhlau, 2009), 51–52.

35 *Le Moniteur Belge. Journal officiel*, 22. Januar 1859, 259.

36 *Morgen-Post*, 21. Januar 1859.

Wie absurd indes das “Viva Verdi”-Rufen außerhalb Italiens erschien, macht nicht nur der Begriff der “Kindereien” deutlich, sondern auch das satirische Aufgreifen des Sachverhalts. Der Berliner *Kladderadatsch* machte sich im März 1859 über Vittorio Emanuele II. und in diesem Zusammenhang auch über “Viva Verdi” lustig, indem er einen “Sardinischen Nationalhymnus. (Nach bekannter Weise.)” abdruckte,³⁷ bei dem nicht nur in der vierten Strophe deutlich wurde, dass das ‘lyrische Ich’ Vittorio Emanuele II. war, der in seiner Thronrede vom 10. Januar zum Ärger der Österreicher den “Schmerzenschrei” erwähnte und damit sein Ziel eines italienischen Nationalstaats mehr als deutlich gemacht hatte.³⁸ Es seien hier die vierte bis sechste Strophe der Balade wiedergegeben:

Drum als Italiens Schmerzenschrei
Zu Ohr und Kopf mir stieg,
Vernahm ich ihn und war so frei
Und rief das Volk zum Krieg.

Allein mein Volk, dem sonst das Blut
So feurig überwallt,
Diesmal geräth es nicht in Wuth:
Es hört mich und bleibt kalt.

Trotz allem Viva-Verdi-Schrei’n
Bring’ ich sie nicht in Trab;
Nun wiegelt gar noch obenein
Mazzinileben ab!

In London machte sich der *Punch* über die Tatsache lustig, dass Wort-Initialen politische Botschaften vermitteln sollten und malte sich ein despotisches britisches Regime aus, das u.a. “Viva Verdi!” verbieten könnte, weil es ihm die Bedeutung von “Viscount Villiams” zuschrieb. (“Wisount Williams”, wie er in den häufigen Attacken des *Punch* genannt wurde, in Wahrheit William Williams, war ein verhaltensauffälliger und ungebildeter britischer Parlamentarier,³⁹ dessen Spitznamen der *Punch* hier absichtlich falsch schrieb.)

Die Londoner *Literary Gazette* griff in einer fiktiven Diskussionsrunde das Thema ebenfalls auf.⁴⁰

37 *Kladderadatsch. Humoristisch-satyrisches Wochenblatt*, 6. März 1859 (Titelblatt).

38 “Diese Lage ist nicht ohne Gefahren, weil, während wir die Verträge achten, wir nicht gefühllos bleiben können gegen den Schmerzenschrei, der aus so vielen Theilen Italiens zu uns herübertönt. (Lebhafter und andauernder Beifall.)” Hier zitiert nach der Wiedergabe in *Die Presse*, 14. Januar 1859.

39 Vgl. George Hill, *The electoral history of the Borough of Lambeth since its enfranchisement in 1832 with portraits and memoirs of its representatives during 46 years* (London: Stanford & Co., 1879), 174–176.

40 *The Literary Gazette. Weekly journal of literature, science, art, and general information*, 15. Januar 1859, 80 (“The Council of Ten”).

THE EDITOR.

[...] Do you see that in the Italian theatres the audiences are forbidden to cry Viva Verdi!

MRS. PROFESSOR.

Quite right. Nobody ought to applaud a composer who writes bad music, and spoils good voices to have it sung.

MRS. DROOPER.

O! but the *Trovatore* is sweetly pretty. O yes.

THE EDITOR.

Yes, but Signor Verdi's own merits have nothing to do with the matter. 'Letters five do form his name,' and those letters are initials of a sentence supposed to be in the minds of the men who shout the word so enthusiastically. The sentence is, 'Victor Emanuel, Rè D'Italia.' There must be no *viva* for that supposititious personage.

MR. DROOPER.

Excellent. I wonder whether, if I stood under Her Majesty's box at Covent Garden here during *Santanella*,⁴¹ and cried out for Mr. Balfe, I should be taken into custody, as meaning 'Bright And Liberty For Ever!'

Während sich Belege für den politischen Gebrauch des "Viva Verdi" außerhalb Italiens in vergleichsweise großer Zahl finden, beschränken sich solche aufgrund der Zensur der Zeitungen in Italien außerhalb Sardinien-Piemonts auf wenige Beispiele. Sawall konnte zeigen, dass das Akrostichon schon seit Ende Dezember 1858 in Turin und der Toskana bekannt war bzw. sowohl als Gruß wie auch als Graffito verwendet wurde,⁴² sich von hier aus – vermutlich über Artikel in piemontesischen Zeitungen (die nicht der Zensur unterworfen waren) in Italien verbreitete und in Piemont, Lombardo-Venetien, und der Toskana verwendet wurde.⁴³ Ein Artikel des preußischen Diplomaten Alfred Reumont belegt, dass das Akrostichon auch in Rom bekannt gewesen sein muss.⁴⁴

Für den Gebrauch von "Viva Verdi" lassen sich darüber hinaus noch weitere Belege in (nicht zensurierten) Büchern finden, die so zeitnah erschienen sind, dass eine falsche Behauptung wenig wahrscheinlich ist, zumal sich 1859 der Mythos Verdi erst zu bilden begann. Außerdem beziehen sich die Aussagen häufig auf konkrete Theater, was ebenfalls gegen falsche Behauptungen spricht.⁴⁵

41 *Santanella, or The Power of Love* von Michael William Balfe war am 20. Dezember 1858 im Theatre Royal, Covent Garden mit großem Erfolg uraufgeführt worden.

42 Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 125. Vgl. auch die anderen Aufsätze Sawalls zu diesem Thema: "Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut;" "Prophet' des Risorgimento? Giuseppe Verdi und die Politik", in *Giuseppe Verdi – "Un uomo di teatro". Ein Symposium zum Abschluss der Grazer Intendanz von Gerhard Brunner. 29. Juni bis 1. Juli 2001*, ed. Wagner Forum Graz gemeinsam mit den Bühnen Graz, Redaktion Walter Bernhart und Bernd Krispin (Graz, 2003), 39–46; "Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein Bild zwischen Mythos und Wirklichkeit", *Neue Zürcher Zeitung*, 27./28. Januar 2001, 51.

43 Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 126.

44 Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 126. Vgl. Auch Sawall, "Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut", 153–154.

45 Eine Ausnahme ist die nur allgemeine Erwähnung bei Davide Galdi, *Ferdinando II.* (Turin: Unione tipografico-editrice, 1861), 58.

Auffallend ist, dass – wie schon in den ausländischen Zeitungsmeldungen – auch in Italien regelmäßig erklärt wird, wie das Akrostichon zustande kommt und was es bedeutet, was darauf schließen lässt, dass auch in Italien mit Verdis Namen oder seinen Opern 1859 noch nicht der Risorgimento oder irgendeine politische Haltung assoziiert wurde – sonst hätte man nicht erklären müssen, warum der Name des berühmten Komponisten politisch verwendet wurde: “Verdi è un celebre compositore di musica, e nel suo nome si contengono le iniziali: *Vittorio Emanuele re d’Italia*.”⁴⁶

Die politische Verwendung von “Viva Verdi” vor allem in Norditalien verwundert nicht angesichts der Tatsache, dass vor allem Sardinien-Piemont und Lombardo-Venetien der Herd der politischen und später der militärischen Auseinandersetzung war. Politische Beifallsbekundungen durch “Viva Verdi”-Rufe fanden allerdings nicht nur in Lombardo-Venetien,⁴⁷ sondern auch in Palermo und anderen sizilianischen Theatern⁴⁸ sowie in Neapel⁴⁹ statt. Aber auch spontane politische “Viva Verdi”-Rufe außerhalb des Theaters hat es gegeben, wobei in diesen Fällen die politische Botschaft klar und unkaschiert zum Vorschein kam, weil ein (scheinbarer) theatralischer Anlass für den Ruf fehlte.⁵⁰ Darüber hinaus wurden in Lombardo-Venetien offenbar demonstrativ Arien aus Verdi-Opern öffentlich gesungen, gewissermaßen als klingende Version des Akrostichons.⁵¹ Unter diesen Umständen war allerdings jede Aufführung einer Verdi-Oper in Oberitalien eine potentielle politische Provokation der Österreicher – und der Beginn des Verdi-Mythos.

1859: Graffiti

Schon 1848 war eine Formulierung, die zu einem zweifachen Textsinn einlud aus einer Oper Verdis als Graffito verwendet worden. Der Autor eines Artikels aus den *Grenzboten*, der über die Demonstrationen anlässlich der Aufführungen des *Macbeth* in Venedig berichtete,⁵² teilte nämlich auch seine Beobachtungen über die österreich

46 *Notizie storiche della città di Como l'anno 1859* (Como: Carlo Franchi, 1860), 17. Wesentlich ausführlicher ist die Erklärung des Akrostichons z.B. in Ant. Ferrari, *I misteri d’Italia o gli ultimi suoi sedici anni (1849–1864)*, 2. Bd. (Venedig: Premiata tipografia di Gio. Cecchini, 1866), 74.

47 Antonio Greco, *Memorie e documenti da servire per la storia della guerra dell’indipendenza italiana del 1859*, 1. Bd. (Genua: Tip. del R.I. de’Sordo-Muti, 1859), 71.

48 *L’insurrezione siciliana (Aprile 1860) e la spedizione di Garibaldi. Storia popolare, cronologica, aneddotica. Con note, lettere, dispacci e comunicazioni ufficiali*, ed. L. E. T. (Mailand: Fratelli Borroni, 1860), 33; “Der Feldzug Garibaldi’s und der italienischen Südmarmee. Erste Abtheilung. Bis zum Übergang nach dem neapolitanischen Festlande”, *Unsere Zeit. Jahrbuch zum Conversations-Lexikon* 5 (1861): 173.

49 Giuseppe d’Ascia, *Storia dell’isola d’Ischia*, 1. Bd. (Neapel: Gabriele Argenio, 1867), 237.

50 *L’année historique* 1 (1860), 205 u. 219 (bezieht sich auf 1859); *Notizie storiche della città di Como l’anno 1859*, 17; Louis Simonin, “La Maremme toscane. Souvenirs de Voyage. II. L’intérieur du pays et les exploitations de la Maremme”, *Revue des deux mondes* 39 (1862): 929 (der Bericht bezieht sich auf Januar 1859). – Der Vollständigkeit halber sei noch hinzugefügt, dass 1859 in Frankreich auch ein Lied mit Gitarrenbegleitung publiziert wurde, das den Titel “Viva Verdi” trug (J. Marc Chautagne, *Viva Verdi! Paroles de Armand Denise. Accompagnement de guitare*, Paris: Ikemler 1859.)

51 Richard, *Napoleone III in Italia*, 35.

52 “Aus Venedig”, *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur* 7 [I. Semester. I. Band] (1848), 179–180 (der Artikel ist mit einem Symbol für den Autor gezeichnet, das nicht auflösbar ist). Vgl. dazu ausführlicher Michael Walter, “Verdis Musik als Form des Protestes 1848?”, erscheint in *29. Slovenski glasbeni dnevi. 29th Slovenian Music days, International Symposium Glasba kot protest/Music as a protest Ljubljana 11.–13. 3. 2014* (Ljubljana: Festival Ljubljana 2015), ed. Primož Kuret.

feindlichen Aufschriften an den Häusern in Venedig und Mailand mit, unter denen (in Venedig) zu lesen war “Dio lo vuole’ (Gott will es – aus der Oper I. [sic!] Lombardi).”⁵³ Tatsächlich finden sich diese Worte in der dritten Szene des II. Akts im Cantabile der Arie des Eremiten “E ancor silenzio! ... Ma quando un suon terribile.”⁵⁴ Die Worte sind bereits im Libretto Soleras⁵⁵ sowie im Klavierauszug Ricordis von 1843 durch Kursivdruck als Zitat gekennzeichnet. Es handelt sich dabei um den bekannten⁵⁶ Schlachtruf von Pietro l’Eremita (Pierre d’Amiens) aus dem ersten Kreuzzug, der von der Mailänder Zensur offenbar nicht als bedenklich eingestuft worden war.⁵⁷ Verdis Cantabile, mehr deklamiert als gesungen, gibt für risorgimentale Aufwallungen musikalisch wenig Anlass, allerdings wird das Zitat im Forte hervorgehoben (also auch musikalisch als Zitat gekennzeichnet). Diese musikalische Hervorhebung, aber wohl noch mehr die drucktechnische Hervorhebung dürften zur Herauslösung des Zitats als Graffito geführt haben. Seine eigentliche Bedeutung erhielt dieses aber nicht durch Verdis *I Lombardi*, sondern dadurch, dass es in einem anderen Zusammenhang geläufig war, nämlich aus der ersten Zeile der Dichtung *La guardia nazionale* von Antonio Perretti,⁵⁸ wo es mit Pius (Pio) IX. verbunden wurde:

53 “Aus Venedig”, 179. - Von solchen Aufschriften – allerdings ohne “Dio lo vuole” – berichtete auch die Geheimpolizei; vgl. *Carte segrete e atti ufficiali della polizia austriaca in Italia dal 4 giugno 1814 al 22 marzo 1848*, Bd. III (Capolago: Tipografia Elvetica, 1852), 185. Vgl. auch [Joseph Alexander von Helfert,] *Aus Böhmen nach Italien. März 1848* (Frankfurt: Joh. Christ Hermann’sche Verlagsbuchhandlung 1862), 166 (“Viva Pio IX”, “viva la libertà”, “Italiani, unione e concordia”).

54 “Ma quando un suon terribile

Dirà che *Dio lo vuole*,
Quando la Croce splendere
Vedrò qual nuovo sole,
Di giovanil furore
Tutto arderammi il core,
E la mia destra gelida
L’acciario impugnerà:
Di nuovo allor quest’anima
Redenta in ciel sarà.”

55 *I Lombardi alle prima Crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera. Posto in musica dal Sig. Maestro Giuseppe Verdi. Da rappresentarsi nell’I.R. Teatro alla Scala. Il Carnevale MDCCCXLIII* (Mailand: Truffi, 1843).

56 Er war wohl in jeder italienischen historischen Darstellung der Kreuzzüge und vielen Geschichtsbüchern enthalten.

57 Das hat sich nach 1848 geändert, der Text wurde z.B. in Mailand 1855 ausgetauscht:

“Ma quando all’aere spandere
Vedrà la mia bandiera
E irromperan terribili
Le cristiane schiere,
Di giovanil furore
Tutto arderammi il cuore,
E la mia destra gelida
L’acciario impugnerà:
Di nuovo allor quest’anima [...]”

(*I Lombardi alle prima Crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera. Musica del Maestro Giuseppe Verdi. Cavaliere della Legion d’Onore. Da rappresentarsi all’I.R. Teatro alla Scala. La Quaresima 1855* [Mailand: Ricordi, 1855]). - In einem späteren, vermutlich 1865, also nach der italienischen Einigung, von Ricordi gedruckten Libretto, ist wieder der ursprüngliche Text enthalten. Im katholischen Neapel war auch 1848 der fragliche Text in “Ma quanto un suon terribile / Dirà che il Ciel lo impone [...]” ausweislich des Librettos für das Teatro San Carlo geändert worden. Der Grund war, bedenkt man die fast panische Elimination von allem, was auf die christliche Religion verwies durch die neapolitanische Zensur, vermutlich nicht die in Oberitalien gebrauchte Parole des “Dio lo vuole” als vielmehr das Wort “Dio” auf der Bühne.)

58 Peretti hatte die (etwas anachronistische) Position des Hofdichters des Herzogs von Modena inne.

Dio lo vuole! – La voce di Pio
 Ecchegiò nella valle dei morti:
 Son converse in armate coorti
 L'aride ossa del campo feral.⁵⁹

Das Gedicht beschwor die nationale Einheit (“Tutti uniti in un sola drappel”) und war zumindest in Modena trotz der offenbar wenig inspirierten Vertonung des örtlichen (Hof-)Kapellmeisters Angelo Catelani populär, die am 1. April 1848 im Nuovo Teatro Comunale vor einer Schauspielforstellung gesungen wurde und mehrfach wiederholt werden musste.⁶⁰ Peretti bezog sich mit “Dio lo vuole” wohl wiederum darauf, dass die Worte nach der Papstwahl 1846 zum Motto der begeisterten Anhänger von Pius IX. in Rom geworden waren⁶¹. Das Zitat “Dio lo vuole” muss als auf die Revolution bezogener Schlachtruf in Oberitalien innerhalb kurzer Zeit so populär geworden sein, dass die Republik Venedig im Mai 1848 sogar Münzen mit der Aufschrift “Italia libera – Dio lo vuole” prägen ließ.⁶²

Das Graffito ließ sich also doppelt lesen, einerseits als zitiertes Zitat aus den *Lombardi* – genauer: aus dem Libretto der *Lombardi* – und andererseits als Parole der Revolution in einem Giobertischen Sinne, also im Sinne eines italienischen Nationalstaats unter Führung des Papstes. Die Worte aus dem Libretto hatten aber weder inhaltlich noch politisch etwas mit dem revolutionären Motto zu tun. Vielmehr wurde nur die Gleichheit des Wortlauts ausgenutzt, was aber die Polizei wohl nicht täuschen konnte.⁶³ Hinzugefügt werden muss auch, dass “Dio lo vuole” zwar von Personen, die mit der italienischen Oper gut vertraut waren (wie der Berichterstatter der *Grenzboten*) als Zitat aus den *Lombardi* aufgefasst werden konnte, dies aber keineswegs zwingend war.

Die Protestform der politischen Graffiti wurde 1859 wieder aufgenommen. Die österreichische Zeitung *Die Presse* meldete aus Turin am 5. Januar 1859, dass die Genueser Zeitung *Cattolico* berichtet habe, es “wurden aufreizende Mauerinschriften in Genua über Nacht veranstaltet.”⁶⁴ Graffiti waren eine Form der Kommunikation, die auch im

59 Antonio Peretti, *Poesie*, ed. Federico Sormani Moretti, 1. Bd. (Mailand: Libreria Editrice, 1878), 438–439. – Das gleiche Zitat verwendet Peretti 1848 erneut am Beginn von *La bandiera nazionale* (“Dio lo vuole! E sono armati / Quanti vede il Tebro e il Po [...]”); Antonio Peretti, *Poesie*, ed. Federico Sormani Moretti, 2. Bd. (Mailand: Libreria Editrice, 1878), 8–10.

60 Vgl. Alessandro Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Girogio Ferrari-Moretti*, 2. Bd. (Modena: Tipografia sociale, 1873), S. 370–71. – Das Gedicht wurde auch von Domenico Carbone vertont; vgl. *Raccolta d'inni nazionali cantati dal popolo dal 1848 fino alla liberazione di Roma avvenuto nell'anno 1870* (Florenz: Tip. Adriano Salani, 1887) 13–14. Peretti's Dichtung trägt dort den Titel *La guardia civica di Toscana*.

61 Vgl. [Carl von Schönhals], *Erinnerungen eines österreichischen Veteranen aus dem italienischen Kriege der Jahre 1848 und 1849*, 1. Bd., 5. Aufl. (Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1852), 57 (ich danke Anselm Gerhard für den Hinweis auf diese Quelle), eine englische Übersetzung der Passage erschien in *The New Monthly Magazin* 97 (1853) unter dem Titel “The Austrians in Italy”, 169–181 (hier: 176); vgl. auch *L'Italie de 1847 a 1865. Correspondance politique de Massimo d'Azeglio accompagnée d'une introduction et de Notes*, ed. Eugène Rendue, 2. Aufl. (Paris: Didier et C^e, 1867), 37 (Brief an Doubet vom 5. Mai 1848).

62 Vgl. *Raccolta dei decreti, avvisi, proclami, bullettini ec. ec. emanati dal Governo Provvisorio, da diversi comitati e da altri dal giorno 18 Marzo 1848 in avanti*, 2. Bd. (Mailand: coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, [1848]), 72 (Dekret der provisorischen Regierung).

63 Solche Graffiti wurden “cancellati ogni giorno dai manigoldi della polizia, ogni giorno più belli e più splendidi riapparivano” ([Angelo Brofferio], *Storia delle rivoluzioni italiane dal 1821 al 1848 con documenti*, 2. Bd. [Turin: Tipografia di G. Cassone, 1849], 215).

64 *Die Presse*, 8. Januar 1859 (die Meldung aus Turin ist mit 5. Januar datiert).

Hinblick auf das Opernwesen geläufig war, denn Graffiti (meistens) zugunsten von Sängern oder auch des Komponisten Verdi waren nicht unüblich:

In Bologna las ich an allen Straßenecken Sonette, z.B. auf den Dr. Massarenti, der Madame Tagliani wieder hergestellt hat, auf den jungen Guadagnini aus Veranlassung seiner Ernennung zum Baccalaureus u.s.w. In Faenza sprach sich in den vielfachen Maueranschlägen auch eine Schwärmerei, aber die für das Theaterwesen aus: 'Es lebe die Ristori! Es lebe die göttliche Rossi!'. In Rimini und Forlì war zu lesen: 'Es lebe Verdi! Es lebe die Lotti! Hoch lebe Ferri, Cornaro, Rota, Mariani!' und sogar (ich bitte die Abonnenten der Oper um Entschuldigung) 'Es lebe die Medori!'

heißt es in einem Bericht Edmond Abouts, der sich auf 1858⁶⁵ bezieht. Das Akrostichon "Viva Verdi" war allerdings keineswegs die einzige oder auch nur die häufigste Aufschrift, die sich auf den Hauswänden befand. Häufiger waren die Namen "Vittorio Emanuele", "di Cavour", "di della Marmora"⁶⁶ oder "Viva Italia", "Viva il Piemonte" oder "Viva Garibaldi"⁶⁷ zu lesen. Wenn im Zusammenhang solcher Aufschriften "Viva Verdi" erschien – und angesichts der Tatsache, dass die Bedeutung der Worte der Polizei aus anderem Zusammenhang hinreichend bekannt war –, dann keineswegs, um sich die angebliche Doppeldeutigkeit der Worte zunutze zu machen, um damit die Polizei zu täuschen. Angesichts der Vielzahl der Aufschriften kann im Übrigen davon ausgegangen werden, dass 1859 das "Viva Verdi"-Graffito nur eine untergeordnete Bedeutung hatte. Die meisten Belege für "Viva Verdi"-Graffiti finden sich erwartungsgemäß für Lombardo-Venetien,⁶⁸ aber auch in der Toskana⁶⁹ und Sizilien⁷⁰ bediente man sich des Graffitos.

65 [Edmond] About, "Der Kirchenstaat oder die römische Frage", *Protestantische Monatsblätter für innere Zeitgeschichte* 14 (Juli–Dezember) 1859: 233. Es handelt sich hier um die Übersetzung eines französischen Texts von Edmond About, der Anfang des Jahres im Pariser *Moniteur universel* in Briefform erschienen war. About war 1858 in Rom gewesen, seine Schilderungen beziehen sich also auf die Zeit vor dem Kriegsausbruch. Die Stelle findet sich in der französischen Buchausgabe Edmond About, *La question romaine* (Lausanne: Corbaz & Rouillier fils, 1859) auf S. 48. Weitere Ausgaben erschienen 1859 in Brüssel und 1861 in Paris, eine ins englische übersetzte Ausgabe in New York 1859. – Die Bemerkung über die Pariser Sängerin Giuseppina (Josephine) Medori (die auch in Verdis *Les Vêpres siciliennes* aufgetreten war) bezieht sich darauf, dass diese 1856 derart unter Beschuss der Pariser Kritik geraten war, daß ihr die Direktion der Opéra 35.000 Francs anbot, wenn sie ihr Engagement aufgeben würde (vgl. z.B. A. Sütner, "Musikalische Briefe aus Paris. I.", *Signale für die musikalische Welt* 14 [1856]: 501).

66 Emilio de la Bédollière, *La guerra d'Italia del 1859. Prima versione dal francese* (Neapel: Gargiulo, 1959), 59.

67 Pier Carlo Boggio, *Storia politico-militare della Guerra dell'Indipendenza Italiana (1859) compilata su documenti e relazione autentiche*, Fasc. I, Turin 1859, 210. Die Faszikel wurden 1860-1867 als (seitenidentische) Bücher (3 Bde., Turin: Tip. scolastica di S. Franco e figli, 1860-1867) nachgedruckt; hier: 1. Bd. (1860), 210.

68 Boggio, *Storia politico-militare della Guerra dell'Indipendenza Italiana (1859)*, 210; Bédollière, *La guerra d'Italia del 1859*, 59; Karr, *Les Guêpes*, 21; Antonio Greco, *Memorie e documenti da servire per la storia della guerra dell'indipendenza italiana del 1859*, 1. Bd. (Genua: Tip. del R.I. de'Sordo-Muti, 1859); 71; Richard, *Napoleone III in Italia*, 35; Octave Féré / Robert Hyenne, *Garibaldi. Aventures, Expéditions, Voyages. Amérique, Rome, Piémont, Sicile, Naples. 1834 – 1848 – 1859 – 1860* (Paris: Librairie moderne, 1861), 128.

69 Simonin, "La Maremma toscane", 929 (der Bericht bezieht sich auf Januar 1859).

70 Giacinto de' Sivo, *Storia delle Due Sicilie dal 1847 al 1861* (Triest, 1868), 2. Bd., 36 (Sivos *Storia delle Due Sicilie* wurde häufig nachgedruckt, zuletzt erschien eine von Andrea Orlandi herausgegebene einbändige Ausgabe (Lecce: Edizioni del Grifo, [2004]). Angesichts der Erwähnung bei Sivo sowie des Ausrufens der Worte im Theater in Palermo (siehe unten) scheint auch die Erwähnung bei Giovanni Mulè Bertolo, *La rivoluzione del 1848 e la provincia di Caltanissetta. Cronaca* (Catanissetta: Tip. dell'Ospizio prov. di beneficenza, 1898), 223 plausibel zu sein, obwohl das Buch nicht zeitnah publiziert wurde.

1861: Politisierung des Unpolitischen

Auffallend an allen Berichten über “Viva Verdi” ist, dass einerseits die Bedeutung des Akrostichons auch in Italien immer erklärt wurde und dass es andererseits im europäischen Ausland nicht ernst genommen, sondern als Anekdote über das Verhalten der ohnehin als merkwürdig betrachteten Italiener rezipiert wurde. Diese Interpretation des “Viva Verdi” kann aber nur darin begründet sein, dass weder Verdi als Person noch durch seine Kompositionen vor 1859 in irgendeiner Weise politisch auffällig geworden war, denn nur so kann der empfundene Widerspruch zwischen dem politischen “Viva Verdi” und dem Komponisten selbst entstehen. Wäre Verdi vor 1848 als Komponist patriotischer Opern (oder auch nur Chören) bekannt gewesen, hätte es nahe gelegen, dies im kollektiven Gedächtnis wieder zu aktivieren. Dies war aber nicht der Fall. Es ist allein der kuriose anekdotische Wert des “Viva Verdi”, der aufgrund seines Neuheitswerts zur raschen Verbreitung der Anekdote in europäischen Zeitungen führte.

Zwar hatte Verdis Name in “Viva Verdi” keine politische Bedeutung, weil es nur auf die Buchstaben ankam. Doch wird gerade in Zeitungsberichten in der Schreibweise nicht zwischen “Verdi” und “V.E.R.D.I.” (was dem bereits erwähnten “I.N.R.I.” entsprechen hätte) differenziert. Schon gar nicht war der Bedeutungsunterschied zwischen dem Namen und dem Akrostichon zu hören, wenn man “Viva Verdi” aussprach. Und die ausgesprochene Form war – zumindest erwecken die Berichte den Eindruck – wesentlich weiter verbreitet als die geschriebene. Dass aber der Name in der Wortkombination des Akrostichons ausgesprochen bzw. geschrieben wurde, führte, da Verdi ja auch ein berühmter Komponist war, schon sehr bald zur Umkehrung des Verhältnisses von “Verdi” = “Vittorio Emanuele, Re d’Italia”, nämlich dadurch, dass das Akrostichon nicht aufgelöst wurde und Verdis Namen unkommentiert in den Zusammenhang mit den Ereignissen von 1859 gebracht wurde. Das geschah schon im Jahr 1859 selbst, etwa wenn über einen Ausritt Leopoldos II. berichtet wird, die Menge habe “Viva Verdi” und “Fuori i Tedeschi! Morte ai Tedeschi!” gerufen.⁷¹ Das politische Verbindungsglied der Ausrufe, nämlich der Bezug auf Vittorio Emanuele II. fehlt hier, war 1859 allerdings selbst für ein nicht-italienisches Lesepublikum noch zu erschließen. Wenn in der *Revue des deux Mondes* von einem “cri à double sens de *Viva Verdi*”⁷² gesprochen wird, dann ist dies schon eine Verfälschung, die dem Komponistennamen eine politische Bedeutung zuschreibt, den er im ursprünglichen und keineswegs zweideutigen Gebrauch des Akrostichons eben nicht hatte. In der *Neuen Berliner Musikzeitung* war 1866 zu lesen: “Merkwürdig ist es, dass der Name Verdi von jeher für die Italiener eine besondere Bedeutung hatte. Vor dem Jahre 1859 begrüßten sie einander mit dem Rufe Viva Verdi – die fünf Buchstaben aus denen der Name gebildet ist, bildeten die Anfangsbuchstaben der Worte **V**ittorio **E**mmanuele **R**e **d**’Italia.”⁷³ Zwar ist die Erklärung des Zustandekommens von “Viva Verdi”

71 [Adolphus Lance], *Struggles for freedom, or the liberation of Italy: with the successful campaign in Lombardy and the heroic deeds of Garibaldi in Sicily and Naples, resulting in the formation of of a United Kingdom of Italy* (London: James Hagger [1859]), 95. – Das Buch war Teil der Serie *Garibaldi in Italy or struggles for freedom commencing with the fall of Venice being an impartial history of the Italian peninsula*, die, in einem teilweise romanhaften Stil geschrieben und mit fantasievollen Illustrationen versehen, auf ein größeres Publikum zielte.

72 Simonin, “La Maremme toscane”, 929.

73 *Neue Berliner Musikzeitung*, 23. Mai 1866, 167.

korrekt, aber die Denkrichtung wird umgekehrt: Es ist der Name Verdis, der “von jeher” von “besonderer Bedeutung” war, nicht mehr der Name Vittorio Emanuele II. Verstärkt wird die hier beginnende Mythenbildung durch die Betonung des Geheimen: “So lange man Alles geheim thun musste, grüsste man sich mit dem Zurufe: *Viva Verdi!*”⁷⁴ Geheim war der Sinn von “Viva Verdi” aber schon um die Jahreswende 1858/59 keineswegs gewesen,⁷⁵ was auch 1860 noch bestätigt wurde: “Le mot d’ordre de la jeunesse, dans toute la Péninsule, c’était *Viva Verdi!* [...] La police autrichienne, à Verone, à Mantoue, à Pavie, à Milan, le savait. On le savait à Florence, à Bologne, à Ancône, à Parme, à Modène.”⁷⁶ Die wahrheitswidrige Zuweisung eines Doppelsinns zu Verdis Namen, politisierte den Namen und damit den Komponisten zu einem italienischen patriotischen Symbol. Dass auch in den 1860er Jahren (auch in italienischen Publikationen) immer wieder erklärt wurde, wie das Akrostichon aufzulösen war, hat möglicherweise einen anderen Grund als die frühen Erklärungen im Jahre 1859: Verdis Name war mittlerweile derart als Name des patriotischen Nationalkomponisten mythisiert worden, dass es notwendig war, dem Lesepublikum zu erklären, dass das Rufen von “Viva Verdi” 1859 zunächst eben nicht auf den Komponisten bezogen wurde.

Die Frage, ob und inwieweit Verdi 1859 politisch ein Anhänger des Risorgimento und der Idee eines italienischen Nationalstaats war, ist im Hinblick auf die Rezeptionsgrundlage vermutlich falsch gestellt. Man muss wohl umgekehrt fragen: Hatte Verdi Ende des Jahres 1859 angesichts der in ganz Italien flächendeckend bekannten “Viva Verdi”-Parole überhaupt noch eine Chance ein unpolitischer Komponist zu sein? Die Frage wird mit Nein zu beantworten sein, denn “Verdi” war zum nationalstaatlichen Symbol geworden – unabhängig von seinen persönlichen politischen Ansichten. Das aber konnte nur funktionieren, weil Verdi selbst vor 1859 politisch nicht hervorgetreten und, zumindest was die Öffentlichkeit betraf, ein unbeschriebenes Blatt war und blieb. Die “Viva Verdi”-Rufe hatten seinen Bekanntheitsgrad in ganz Italien weit über die traditionelle Schicht der Opernbesucher hinaus verbreitert (denn man konnte das Akrostichon nicht erläutern, ohne dass man den Komponisten und Italien in einem Atemzug erwähnte). Dabei wurde er aber, weil die politische Intention der Worte ihn in keiner Weise betraf, nicht zur parteipolitischen Figur gemacht. In die Delegation aus Parma, die im September 1859 Vittorio Emanuele II. das positive Abstimmungsergebnis für den Anschluss Parmas an Sardinien-Piemont überbringen sollte, wurde Verdi als ‘nationale’ Berühmtheit aufgenommen, als “quel Giuseppe Verdi che è lume insigne dell’arte musicale,”⁷⁷ aber nicht weil seine Opern oder er selbst eine politische Bedeutung gehabt hätten. Aus dieser Berühmtheit, der möglichen Auffassung von “Verdi” im Akrostichon als Namen bei gleichzeitiger fehlender parteipolitischen Zuordnung der Person ergab sich ein quasi unpolitischer Patriotismus, für den der Name stand. Oder,

74 *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*, 8. August 1866, S. 259.

75 Vgl. auch William W. Story, *Roba di Roma*, 3. Aufl. (London: Chapman and Hall, 1864), 213, der behauptet, “the government” in Rom habe sich zunächst weder die “Viva Verdi”-Rufe noch die entsprechenden Graffiti erklären können. Diese angebliche Unkenntnis ist schon deswegen nicht plausibel, weil man auch in Rom – und wohl nicht nur der preußische Diplomat Reumont – ausländische Zeitungen las.

76 Amédée de Cesena, *Campagne de Piémont et de Lombardie en 1859* (Paris: Garnier Frères, 1860), 96.

77 Luigi Zini, *Storia d’Italia dal 1850 al 1866. Continuata da quella di Giuseppe La Farina*, Vol. I, Parte II (Mailand: M. Guigoni, 1869), 432.

etwas einfacher ausgedrückt: das Akrostichon verlieh Verdis Namen, gerade weil der Komponist nicht gemeint, war eine diffuse und gerade in ihrer Uneindeutigkeit wirk-same patriotische Aura auf der ganzen italischen Halbinsel.

Es bestand also kein Hinderungsgrund dafür, wohl aber die beste Voraussetzung, dass sich alle Italiener, unabhängig davon, welcher konkreten politischen Richtung sie anhängen, mit Verdi als Nationalmythos und Symbol einer italienischen Staatsidee identifizieren konnten⁷⁸ (während sich die Begeisterung für Vittorio Emanuele II. und die Politik Cavours im Süden bekanntlich in Grenzen hielt). Als Cavour in einem Brief vom 16. Januar 1861 Verdi drängte, als Parlamentsabgeordneter zu kandidieren, wollte er sich genau diesen Sachverhalt zunutze machen, denn er argumentierte dem Komponisten gegenüber (in einer etwas missglückten Formulierung), dass der Süden Italiens für das künstlerische Genie Verdis empfänglicher sei als die Bewohner des kalten Po-Tals und Verdi als Parlamentsabgeordneter dazu beitragen könne, die Bewohner des Südens von der Bildung eines italienischen Nationalstaats zu überzeugen.⁷⁹ Hätte Cavour Verdi z.B. als Exponent der durch Mazzini vertretenen politischen Richtung betrachtet, hätte er dem Komponisten gegenüber sicher nicht in dieser Weise argumentiert. Und hätte der Süden Italiens Verdi als Exponenten der Politik Cavours betrachtet, wäre das Argument ebenfalls unzutreffend und Verdi als Abgeordneter politisch nutzlos gewesen.

Diese Sichtweise auf Verdi als unpolitisches und gerade damit für Italien charakteristisches Phänomen hatte schon 1857 der Münchener Punsch verdeutlicht, als er in einem satirischen Rückblick auf die Jahre bis 1848 nicht die politischen Verhältnisse in Italien ansprach, sondern die Tatsache, dass politisch seit 1848 Stillstand herrschte, durch die Nennung von Verdi illustrierte, der Symbol für eben diesen Stillstand war, aber mangels eines Nationalstaats auch Repräsentant Gesamtitaliens:

Was ist nicht alles geschehen in der Zeit vom 1. Januar 1848 bis jetzt! Deutschland ist aufgestanden und hat sich wieder niedergelegt. Oestreich war aus dem Leim gegangen, und wurde zur bessern Haltbarkeit zusammengenagelt. Schleswig-Holstein wurde gerettet, dann wieder preisgegeben, und zuletzt confiscirt. In England wurden Kriege geführt, Schulden gemacht und Bankgelder gestohlen – in Frankreich Bankgelder gestohlen, Schulden gemacht und Kriege geführt. In Berlin sah man in den letzten Jahren sehr viel neue Ballets. In Rußland begann eine neue Aera der Freisinnigkeit, und wurden nur die Censur und die Leibeigenschaft beibehalten. In Spanien entwickelte sich der Constitutionalismus von vorne nach hinten, und in Italien – componirt Herr Verdi.⁸⁰

78 Vgl. Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 127 und 130. Auch Sawall vermutete, dass Verdi durch diese Ereignisse zwischen 1859 und 1861 zu einer Symbolfigur des Risorgimento wurde, obgleich seine eigenen Opern gerade nicht als politische Opern rezipiert wurden, sondern unter anderem der "Guerra"-Chor aus Bellinis *Norma*, aber auch Stücke aus Meyerbeers *Il Profeta (Le Prophète)* und Aubers *La muta di Portici (La muette de Portici)* Anlass zu patriotischen Demonstrationen gaben.

79 Der Brief wird in englischer Übersetzung von Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi. A biography* (Oxford u.a.: Oxford University Press, 1993), 430 zitiert.

80 "Abermals ein Semester vorbei!", *Münchener Punsch. Ein humoristisches Originalblatt von M. E. Schleich*, 28. Juni 1857, 201.

1848: *Attila* in Neapel

Douglas L. Ipson hat versucht, die patriotische Rezeption von Verdis *Attila* vor allem anhand der Rezeption der Aufführungen im römischen Teatro Apollo im Dezember 1847 nachzuweisen.⁸¹ Er glaubte, dass die bekannte Geschichte der Verhinderung des Weitermarschs Attilas auf Rom bei Mantua im Jahre 452 vom italienischen, speziell dem römischen Publikum als historische Allegorie auf den Abzug der Österreicher aus dem zum Kirchenstaat gehörenden Ferrara aufgrund des Protests von Pius IX. verstanden worden sei: “Coming scarcely a week after the Austrian’s withdrawal from the Papal States, and amid a moment of patriotic fervor that threatened continually to spin out of control, it is quite simply unimaginable that *Attila’s* depiction of Romans (under papal leadership) valiantly repelling the Huns would not have had timely relevance for its audience at the Apollo. Such metaphorical uses of *Attila* [...] were, in fact, a Risorgimento commonplace, especially in 1848-9.”⁸² George Martin hat freilich bereits 2005 völlig zu Recht eingewandt, dass die politische Interpretation einer kompletten Oper die tatsächliche Rezeptionslage nicht trifft, “when, in most cases, it is only a chorus, an aria, or a duet that has Risorgimento overtones.”⁸³ Hinzu kommt, dass in der Oper *Ezio*, der römische Feldherr und italienische Gegenspieler Attilas ja durchaus zweifelhaften Charakters ist, denn er will seinen Kaiser, den Beherrscher Roms, verraten.

Es ist zudem ein alter Gemeinplatz der Geschichtsschreibung, dass eine Formulierung wie “simply unimaginable” das Fehlen von Quellen kaschiert. In der Tat stammen alle von Ipson zitierten Quellen, die eine patriotisch-allegorische Interpretation Attilas als historischer Figur belegen sollen, frühestens aus dem Jahr 1848 (also der Zeit nach der römischen Aufführung der Oper). Das verwundert kaum, denn eine (eher seltene) Gleichsetzung der Hunnen mit den Österreichern und (vor allem) die weiter verbreitete Gleichsetzung Radetzky’s mit Attila erfolgte wohl erst nach den militärischen Ereignissen des Jahres 1848, vor allem nach der Wiedereroberung Mailands (wobei die Gleichsetzung Radetzky’s mit Attila insofern nahelag als letzterer im 5. Jahrhundert ebenfalls Mailand besetzt und verheert hatte). Radetzky⁸⁴ stand zwar 1848 in Italien im Ruf eines “modernen Attila”⁸⁵ (er war allerdings nicht

81 Douglas L. Ipson, “*Attila* takes Rome: the reception of Verdi’s opera on the eve of revolution”, *Cambridge Opera Journal* 21 (2010): 249–256.

82 Ipson, “*Attila* takes Rome”, 252.

83 George W. Martin, “Verdi, Politics, and ‘Va, pensiero’: The Scholars Squabble”, *The Opera Quarterly* 21 (2005): 115.

84 Radetzky kannte übrigens vermutlich Verdis Oper, wie aus einem Brief an seine Tochter aus Mailand vom 24. Januar 1847 hervorgeht: “Die Elßler macht Furore und erntet vollen verdienten Beifall, ebenso die Tadolini in der Oper *Attila*.” (*Briefe des Feldmarschalls Radetzky an seine Tochter Friederike. 1847-1857. Aus dem Archiv der freiherrlichen Familie Walterskirchen. Festschrift der Leo-Gesellschaft zur feierlichen Enthüllung des Radetzky-Denkmal in Wien*, ed. Bernhard Duhr [Wien: J. Roller, 1892], 38).

85 [Joseph Alexander von Helfert], *Mailand und der lombardische Aufstand. März 1848* (Frankfurt: Herrmann, Prag: J.G. Calve, Wien: Carl Gerold’s Sohn, 1856), 2 (der Autor zitiert hier revolutionäre Stimmen aus Mailand vor Beginn der “Cinque giornate”). Friedrich Engels verglich in der *Rheinischen Zeitung* vom 12. August 1848 (“Der italienische Befreiungskampf und die Ursache seines jetzigen Mißlingens”) Radetzky ebenfalls mit Attila: “Wer die von Radetzky an die Bewohner der Lombardei, von Welden an die römischen Legationen gerichteten Manifeste überliest, der wird begreifen, daß den Italienern Attila mit seinen Hunnenscharen noch als Engel der Milde erscheinen müßte.” (Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*, 5. Bd., Berlin: Dietz 1959, 368.). Beispielfhaft für Italien: “Stretta Verona da blocco da Carlo Alberto, il generale Radetzky cominciò ad usare di quelle solite barbarità che ricordar possono i tempi di Attila.” (“Notizie particolari sullo stato presente della Città di Verona, e barbarità usate da Radetzky”, in *Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti, nomine ecc. del governo provvisorio di Venezia non che Scritti, Avvisi, Desiderj ecc. di Cittadini privati che si riferiscono all’epoca presente*, 2. Bd. (Venedig: Andreola, 1848), 114 oder Atto Vanucci, *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848*, 2. Bd. (Turin: Società Editrice Italiana, 1850), 325 (bezugnehmend auf Radetzky): “*Attila* soprannominato *flagello di Dio* non dava ai popoli terrore più grande.”

der Einzige⁸⁶). 1847 scheint man den österreichischen Feldherrn aber noch eher mit anderen historischen Figuren allegorisiert zu haben (die auch Ipson nennt): “il figlio di Barbarossa s’avanza [...] il traditor di Borbone s’avanza.”⁸⁷

Gewiss müsste man die Attila/Radetzky-Gleichsetzung näher untersuchen, doch ist deren Bedeutung im vorliegenden Zusammenhang nur von sekundärer Bedeutung. Denn Ipson stellt keine konkrete Verbindung zwischen der römischen Aufführung von *Attila* und Radetzky/Attila her, oder erläutert, worin die “timely relevance” liegen soll, sondern suggeriert diese Verbindung lediglich durch die ausführliche Schilderung der Parallelisierung von Attila und Radetzky, deren Umfang in einem sehr unausgewogenen Verhältnis zu dem steht, was Ipson über die Aufführung selbst zu sagen hat. Ihm wäre außerdem entgegenzuhalten, dass gerade wegen der möglichen Gleichsetzung von Österreichern und Hunnen nicht alle Italiener die Aufführung von *Attila* für geschickt hielten. So heißt es in einem Bericht über eine Attila-Aufführung im Mai 1848 in Ferrara:

[...] aber *Attila* im Theater zu sehen, jetzt, da wir so viele *Attila* auf dem Schlachtfeld haben, scheint mir eine schwierige Sache zu sein. Und warum nicht eine andere Oper auswählen, die passender für die jetzigen Zeiten ist? An eine Epoche zu erinnern, die so entwürdigend für Italien ist, nun, da wir die Notwendigkeit haben, uns allein an die glorreichen Taten für unser teuerstes Vaterland zu erinnern, ist eine Sache, die dem gesunden Menschenverstand und jener Liebe, die wir als Volk für unsere nationale Unabhängigkeit hegen, zuwiderläuft.⁸⁸

Wesentlich näher liegend als die *Attila*-Aufführung in Rom mit der Attila/Radetzky-Gleichsetzung zu verbinden, ist es, die römische *Attila*-Rezeption mit der vorrevolutionären, gegen Pius IX. gerichteten Stimmung in Rom im Dezember 1847 in Zusammenhang zu bringen, die am Namenstag des Papstes eskalierte:

Die Römer benutzten 1847 den Namenstag des Papstes (27. Dezember), um ihre Forderungen zu formulieren. Sie verlangten Preßfreiheit, den italienischen Bund, Öffentlichkeit der Verhandlungen des Staatsrathes, Kolonisation des römischen Gebiets, Abschaffung der Lotterie, Vertreibung der Jesuiten und noch mehrere Dinge von untergeordneter Wichtigkeit, wobei auch die Judenemanzipation. Pius segnete und versprach, ohne die mindeste Absicht, etwas zu halten.⁸⁹

Hingegen war die mit Radetzky verknüpfte Frage – nämlich die Besetzung des zum Kirchenstaat gehörenden Ferrara im Juli 1847 – zu diesem Zeitpunkt, also dem Namenstag des Papstes bzw. der Eröffnung der *stagione* im Teatro Apollo am 26. Dezember – bereits seit zwei Wochen erledigt, denn am 16. Dezember war in den *Notizie del Giorno* zu lesen gewesen, dass der Heilige Stuhl und der österreichische Kaiser

86 Vgl. *Il lume a gas*, 22. Februar 1848, 337: “il generale della fortezza di Mantova, detto ATTILA per la sua severità [...]”.

87 Filippo de Boni, *La congiura di Roma e Pio IX. Ricordi* (Lausanne: S. Bonamici e compagni 1847), 204.

88 *Teatri, Arte e Letteratura*, 25. Mai 1848, 84: “Solo manca all’Impresa maggior concorso; ma per veder *Attila* in teatro, ora che tanti *Attila* abbiamo in campo aperto, mi par cosa difficile. E perchè non iscegliere altra opera, più addatta ai tempi che corrono? Ricordare un’epoca si miliante per l’Italia, ora che abbiamo bisogno di rammentare solo fatti gloriosi alla nostra carissima patria, è cosa contraria al buon senso e a quell’amore che in massa nutriamo alla nostra nazionale indipendenza.” Vgl. auch Roger Parker, “*Arpa d’or dei fatidici vati*”. *The Verdian patriotic chorus in the 1840s* (Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1997), 96.

89 W. Rüstow, *Der italienische Krieg von 1848 und 1849. Mit einer kurzen Kriegstheorie in kritischen Bemerkungen über die Ereignisse* (Zürich: Friedrich Schulthess, 1862), 14. Vgl. dazu auch Ipson, “*Attila takes Rome*”, 252.

darüber übereingekommen seien, Ferrara wieder an die päpstlichen Truppen zu übergeben. Kardinal Ciacchi würde so schnell wie möglich nach Ferrara zurückkehren, um die Übergabe zu überwachen.⁹⁰ Auch Ipson skizziert diesen politischen Hintergrund, bewertet ihn aber falsch: Ende Dezember 1847 war das brennende politische Problem der Römer nicht Radetzkys Besetzung von Ferrara, sondern die politische Untätigkeit des Papstes in Rom.

Wenn also die Römer mit Applaus auf die Cabaletta von Ezios Arie am Anfang des zweiten Akts “E gettata la mia sorte, / Pronto sono ad ogni guerra [...] Sopra l'ultimo Romano / Tutta Italia piangerà”⁹¹ reagierten, dann ist es plausibler anzunehmen, dass sie in der gegebenen politischen Situation die Worte “pronto sono ad ogni guerra” nicht auf die ja bereits abgezogenen Österreicher bezogen, sondern auf die Konfrontation der römischen Bevölkerung mit dem Papst. Die Augenzeugin Margaret Fuller, die vom “great applause” für diese Arie berichtet, fügt hinzu “The music is in itself very pleasing, but that was not the reason.”⁹² Mit anderen Worten: das Publikum reagierte gezielt auf eine isolierte Librettopassage, die metaphorisch auf die aktuelle politische Situation im engeren Sinne bezogen werden konnte und zugleich eine kollektive Drohung, in diesem Fall gegenüber dem Papst, artikulierte. Dies ist wenig erstaunlich. Untersucht man patriotische Reaktionen in Vorstellungen von Verdis Oper (und nicht auf diese) genauer, etwa in Lucca oder Venedig, so ergibt sich das gleiche Bild. In Venedig wurden in *Macbeth*-Vorstellungen 1847/48 ganz konkret die Österreicher bedroht, in Lucca 1847 ebenfalls in einer *Macbeth*-Vorstellung – und zwar mit reaktionärer, nicht risorgimentaler Zielrichtung! – Leopoldo II., der Großherzog der Toscana.⁹³ Zum Protest genutzt wurde jeweils die Cabaletta mit Chor “La patria tradita” im vierten Akt. Die Musik Verdis konnte dabei schon wegen der entgegengesetzten politischen Zielrichtungen der Proteste keine Rolle spielen. Wäre die Musik oder Verdi als Person mit einer eindeutigen politischen Zielrichtung assoziiert worden, wäre es in einem der beiden Fälle zu einem eklatanten Widerspruch zwischen dem Protest und der Musik gekommen. Als Medium des Protests diente nur der Librettotext. Darum konnte 1859 mit Selbstverständlichkeit in Bezug auf die Proteste in Venedig formuliert werden, dass der demonstrative Applaus sich nur auf die Worte der Cabaletta bezogen hätte,⁹⁴ eine Annahme, die auch schon 1846 formuliert worden war.⁹⁵ Die Worte waren aber nicht ‘die Oper’ Verdis, die vor allem durch ihre Musik definiert wurde.

Ähnlich wie in Rom lässt sich eine revolutionäre Rezeption der Passage aus *Attila* immer nur auf eine konkrete (lokal-)politische Situation beziehen, aber nicht auf das Bestreben der Bildung eines italienischen Nationalstaats oder auf eine Manifestation des Risorgimento schlechthin. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Verdis Opern ebenso wenig von denen anderer Komponisten wie im Hinblick darauf, dass die Musik Verdis ge-

90 Vgl. die engl. Übersetzung des Artikels in *Correspondence respecting the affairs of Italy. 1846–1847. Part I*, London: House of Commons, [1849], 298.

91 Cabaletta der Arie Ezios im zweiten Akt.

92 Zit. nach Ipson, “*Attila* takes Rome”, 254.

93 Vgl. die Analyse der beiden Vorgänge in Walter, “Verdis Musik als Form des Protestes 1848?”

94 “già al teatro erano state accolte con fragorosissimi applausi *le parole* (Hervorhebung M.W.) del coro del *Macbeth*” (Gaetano Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni [...]*, Vol. XCIII [Venedig: Tipografia Emiliana, 1859], 65).

95 “Aus Venedig”, *Die Grenzboten*, 179.

genüber den zu Protesten Anlass gebenden Textpassagen des Librettos sekundär ist.

Ipson schließt aus einer Liste von 15 Aufführungen des *Attila* zwischen Juli 1847 und Januar 1848 “it is already fairly clear, revisionist doubts notwithstanding, that the opera tended to cause a patriotic stir wherever it played during these months.”⁹⁶ Nur für zwei Aufführungen nennt Ipson allerdings Belege für den vermuteten “patriotic stir”, nämlich in Modena und in Como, in beiden Fällen, ohne die Ereignisse näher zu untersuchen.

Die *stagione* des Nuovo Teatro Comunale in Modena sollte am 26. Dezember 1847 mit *Attila* eröffnet werden, die Oper musste aber durch Otto Nicolais *Il templario* ersetzt werden:

[...] zuerst hatte die Impresa vorgesehen, die Vorstellungen mit der von Verdi vertonten Oper *Attila* zu eröffnen; aber weil nach der Mitte des Monats Dezember in Modena eine österreichische Garnison eintraf (die von der estensischen Regierung aus Furcht vor revolutionären Bewegungen herbeigerufen worden war) und weil die politischen Behörden annahmen, dass ein gewisser lebhafter Geist aus dieser Oper eine gewisse Anspielung im Hinblick auf den Hass gegen die Fremden herauslesen könnte, ordnete sie deren Verbot an, was die Impresa zwang, stattdessen eine andere [Oper] einzustudieren.⁹⁷

Die Impresa hatte also zunächst nicht die geringsten Bedenken, *Attila* auf den Spielplan zu setzen. Erst als sich die politische Situation Mitte Dezember geändert hatte, reagierte die Zensur. Es waren Unruhen ausgebrochen, der Herzog von Modena hatte ein österreichisches Truppenkontingent herbeigeholt⁹⁸ sowie am 24. Dezember einen Vertrag mit dem österreichischen Kaiser abgeschlossen, der das Herzogtum praktisch den österreichischen Truppen auslieferte.⁹⁹ In dieser Situation, insbesondere nach dem Vertragsabschluss, hätte man in der Tat Passagen des Librettotexts auf die unerwünschte Anwesenheit der Österreicher in Modena (und nur hier) beziehen können, so dass die Aufführung prophylaktisch verboten wurde. Diese prophylaktische Zensurenentscheidung, die noch nichts über eine tatsächliche Rezeption der Oper aussagt, ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass das Theater in Modena¹⁰⁰ schon im November zum Ort des Protests zu werden gedroht hatte: “Am 25. Nov., als am Tage, an welchem zur Feier der Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand, Bruder des Herzogs, der Hof in Gala im Theater erscheinen sollte, besorgte man in Modena eine Demonstration. Es hieß nemlich, daß, sobald die herzogliche Familie in ihre Loge einträte, das Publikum sich entfernen wolle. Um dieses zu verhindern, wurden an die Angestellten 600 Freibillets von besonderer

96 Ipson, “*Attila takes Rome*”, 250.

97 “[...] da prima l’Impresa aveva disposto di aprire lo spettacolo coll’Opera *Attila* musicata da Verdi; ma siccome dopo la metà del meso di dicembre giunse in Modena una Guarnigione Austriaca (chiamata dal Governo Estense, per timore di moti rivoluzionarii) così l’autorità politica supponendo che qualche spirito vivace potesse trarre da quella Opera una qualche allusione in odio agli stranieri, ne ordinò la soppressione, costringendo l’Impresa ad allestirne altra in sua vece.” (Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, 2. Bd., 364/365). Vgl. auch *L’Italia musicale*, 12. Januar 1848, 223: “Il Templario incontrò discreta fortuna. L’*Attila* venne sospeso per ordine superiore all’ prova generale.”

98 Friedrich Wilhelm Ghillany, *Europäische Chronik von 1492 bis Ende April 1865 [...] Ein Handbuch für Freunde der Politik und Geschichte*, 2. Bd.: *1831 bis Ende April 1865* (Leipzig: O. Wigand, 1865), 92.

99 Vgl. *Treaties (political and territorial) between Austria and Italian states. 1815 to 1848*, London [1859] (*Parliamentary papers, House of Commons and Command*, Vol. 27), 45–47; Antonio Coppi, *Annali d’Italia dal 1750*, Bd. 9: *Dal 1846 al 1847* (Florenz: Tipografia Galileiana, 1859), 274–275.

100 Auch in Reggio kam es zu Demonstrationen im Theater. Vgl. *Archivio triennale delle cose d’Italia dall’avvenimento di Pio IX all’abbandono di Venezia*, Serie 1, 1. Bd. (Capolago: Tipografia Elvetica, 1850), 150.

Farbe vertheilt, die denn auch ihre Wirkung thaten. Militärische Maßregeln, welche gleichzeitig getroffen worden waren, erwiesen sich als überflüssig.”¹⁰¹ Die Zensur war – wie üblich – vermutlich der Meinung, dass Vorsicht besser als Nachsicht war. Ein Verdacht gegen risorgimentale Elemente in Verdis Opern *in toto* bestand aber wohl kaum, denn schon am 9. Februar 1848 wurden seine *Lombardi* problemlos aufgeführt. Auch in Modena bestand also kaum ein Zusammenhang mit dem Risorgimento als solchem, sondern ein sehr konkreter Zusammenhang mit dem Einmarsch der Österreicher.

An dieser Stelle ist im Übrigen anzumerken, dass jeder 1846/47 angeblich klar zu erkennende Zusammenhang von Opern Verdis und dem Risorgimento der häufigen Aufführung eben dieser Opern in einem vorrevolutionären Klima ebenso widerspricht wie deren häufige Aufführung nach der Revolution. Denn wäre der Zusammenhang klar erkennbar oder, wie nach Einschätzung der Zensur in Modena, auch nur möglich gewesen, wären Verdis Opern sehr viel häufiger von den österreichischen Behörden verboten worden. Zu den Bedingungen von Verdis Mythisierung zählt die Annahme, dass die Österreicher den geheimen Sinn der ‘patriotischen’ Chöre oder Opern nicht erkannt hätten. Man muss jedoch weder historisch noch politisch argumentieren, um festzuhalten, dass die Österreicher und jene Italiener, die mit ihnen zusammen arbeiteten, weder intelligenter noch dümmer als ihre nationalstaatlich orientierten Gegner waren und, auch das zeigt das Beispiel in Modena (aber auch unzählige andere, unpolitische Zensurfälle), die Zensurbeamten ihr Augenmerk vor allem auf versteckte, doppeldeutige oder uminterpretierbare Formulierungen richtete.

Noch deutlicher lässt sich der nur lokale Zusammenhang zwischen Protest und Opernvorstellung anhand eines bekannten späteren Ereignisses in Modena zeigen, das sich in der letzten Aufführung von Verdis *Masnadieri* am 10. Februar 1849 ereignete.¹⁰² Die Primadonna der *stagione* war Augusta Albertini, die beim italienischen Publikum wie bei den Soldaten der österreichischen Garnison, die nach der Schlacht von Custozza wieder nach Modena zurückgekehrt waren, gleichermaßen beliebt war. Die *Impresa* hatte sich verpflichtet, die Oper an diesem Abend als Benefizvorstellung für Albertini aufzuführen, wobei diese den Nettoertrag der Eintrittsgelder erhalten sollte. Da Albertini immer auf Wünsche der Österreicher, eine Nummer zu wiederholen, in den vorigen Vorstellungen eingegangen war, entschlossen sich die “Ufficiali Austriaci” ihr zusätzlich noch 1.000 österreichische Lire zu zahlen. Das Geld sollte ihr zwei Tage nach der Vorstellung zugestellt werden. Der Grund dafür war, dass das Geld damit nicht im Zusammenhang der Vorstellung stand (d.h. nicht Bestandteil der vom *Impresario* an diesem Abend eingenommenen Summe war), also die *Impresa* nicht einen Teil des Geldes für sich als Teil des Bruttoertrags reklamieren konnte. Zwar legte der *Impresario*, Pietro Camuri, Protest ein, aber die österreichischen Behörden entschieden, die Summe sei ein privates Geschenk, stehe also Albertini ohne Abzüge zu. Darauf hin verbreitete der erboste *Impresario* in den Kaffeehäusern Modenas, die Albertini erfreue sich des Wohlwollens¹⁰³ der Österreicher. Dies muss bereits einige Vorstellungen vor der Bene-

101 *Regensburger Zeitung*, 11. Dezember 1847, 1365.

102 Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Grogio Ferrari-Moreni*, 2. Bd., 382–385. Der Text ist auch abgedruckt in John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teratro musicale italiano dell'Ottocento*, (Turin: Edizioni di Tornino, 1985), 251–252.

103 Susan Rutherford, *Verdi, Opera, Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 33 behauptet, Camuri hätte

fizvorstellung erfolgt sein, denn aufgrund des von Camuri verbreiteten Gerüchts applaudierte der zur "partito liberale" gehörende Teil des Publikums der Primadonna nicht mehr und demütigte sie mit "segnì poco urbani di disapprovazione" bzw. applaudierte demonstrativ der Ballerina des Balletts, Augusta Domenicchetti, welche die Situation zu ihren Gunsten ausnutzte, indem sie auf der Brust eine gut sichtbare Rosette in den Farben der italienischen Trikolore trug. Die Österreicher beschlossen, sich in der letzten Vorstellung der Oper, also der Benefizvorstellung, zu rächen. Während die Österreicher Albertini demonstrativ applaudierten, piffen die Italiener ("la gioventù modenese"). Im Finalerzett waren alle Vertreter der "Autorità Civili e Militari" nicht mehr im Opernhaus, ob (wenig wahrscheinlich) zufällig oder (sehr viel wahrscheinlicher) absichtlich, war unklar. Jedenfalls führte diese Situation dazu, dass der österreichische Applaus sich noch einmal steigerte, was umgehend Anlass für ein ohrenbetäubendes Pfeiffkonzert der Italiener wurde. Die "Ufficiali Austriaci" interpretierten dies als Beleidigung aller Österreicher, woraufhin diese die Säbel zogen und die ihnen benachbart sitzenden Italiener bedrohten. Der ganze Saal wurde danach zu einem Schlachtfeld ("campo di battaglia"), in dem man nur noch Flüche, die Schreie der erschrockenen Frauen und die Schläge der Österreicher auf die Schultern der Italiener hörte (der Sachlage nach – es gab nur wenige leicht Verletzte – haben die Österreicher also die Italiener mit der flachen Säbelklinge verprügelt). Bis dahin fand der Konflikt offenbar allein in den Logen statt, aber an diesem Punkt ergriffen auch die niederen Ränge des österreichischen Militärs im Parkett die Initiative und stürzten sich ihrerseits auf die Italiener. Im Foyer stehende Kroaten hinderten die Italiener allerdings nicht an der Flucht aus dem Opernhaus. Mit Verdis *I masnadieri* hatte die spektakuläre Schlägerei allerdings nicht das Geringste zu tun, obwohl es um eine Auseinandersetzung zwischen national gesinnten Italienern und österreichischen Soldaten ging.¹⁰⁴ Typisch ist allerdings auch – und das gilt ebenso für die meisten politischen Demonstrationen während Opernvorstellungen –, dass die Auseinandersetzung ein geplantes Ereignis war, denn sonst wären die Spitzenfunktionäre der Österreicher (das heißt, jene mit Befehlsgewalt, die den Tumult hätten unterbinden müssen) nicht plötzlich aus dem Opernhaus verschwunden, und es wären auch nicht überraschenderweise kroatische Soldaten im Foyer aufgereiht gewesen. Aus beidem kann man schließen, dass in diesem Fall unüblicherweise die Österreicher (und nicht wie sonst die Italiener) die Aktion geplant hatten.

Dass der Librettotext des *Attila* nicht als integraler Bestandteil der *Oper* Verdis rezipiert werden konnte, sondern eben als Text, darauf deutet ein Artikel in der *Gazetta della Provincia di Lodi e Crema* schon vom 4. April 1846 hin. Die Zielrichtung des ungewöhnlicherweise nur dem Libretto gewidmeten Texts ist vordergründig ein Verriss des Librettos, der vor allem dazu dienen soll zu zeigen, dass der Librettotext nicht außergewöhnlich ist. Allerdings wird darauf hingewiesen, dass der Satz "Avrai tu l'universo, Resti l'Italia a me" zwar durchaus neu, aber "semplice" sei und Ezio ihn "geograficamente parlando" äußere¹⁰⁵ (also genau im Sinne des Diktums von Metternich von 1847, dass Italien nur

verbreitet, Albertinis Beliebtheit bei den Österreichern "rested on the availability of her sexual favours". Die Formulierung "godeva i favori della ufficialità austriaca" lässt diesen Schluss allerdings weder grammatikalisch noch inhaltlich zu. Sie ist im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts eine Standardfloskel für politische Gunst und nicht sexuell zu verstehen.

¹⁰⁴ Dies ist auch die Bewertung der Episode bei Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, 32.

¹⁰⁵ XX., "Attila. Musica di Verdi – Parole di Solera. Il libretto. Osservazioni omiopatiche d'un viaggiatore", *Gazetta della Provincia di Lodi e Crema*, 4. April 1846, 58–59 (hier: 58).

ein geographischer Begriff sei). Die bewusste Interpretation von “Italia” im geographischen Sinn kann als Interpretationsanweisung für jene verstanden werden, die “Italia” im politischen Sinn verstehen wollten, um so Verdis Musik, der auf dieses Libretto eine gute Musik gemacht habe, vor ihrem Libretto zu retten. Denn die *Provincia di Lodi e Crema* war Teil des lombardo-venetianischen Königreichs und die *Gazetta* unterlag der strengen Habsburgischen Zensur. (Es gibt im Übrigen keinen Nachweis für eine risorgimentale Interpretation der genannten Librettozeile.)

Als Beleg für den Vorgang in Como zitiert Ipson Ignazio Cantù:

A Como non v'erano più ritegni quando cantandosi l'Attila in teatro si era a quei versi:

Cara patria già madre e reina
Di valenti¹⁰⁶ magnanimi figli.¹⁰⁷

[„In Como gab es, als man den Attila sang, keine Zurückhaltung mehr als man bei diesen Versen angelangt war: Teure Heimat, einst Mutter und Königin / tüchtiger großmütiger Söhne.“]

Foresto beschwört in dieser Cabaletta am Ende des Prologs die in Trümmern liegende Heimat, die jedoch aus diesen Trümmern wie ein Phönix neu erstehen werde. Angesichts der verstärkten österreichischen Repression im Januar 1848 im lombardo-venetianischen Königreich konnte dieser Text einmal mehr als Drohung gegen die Österreicher verstanden werden. In der Mailänder Scala musste der Text darum nach dem Scheitern der Revolution 1849 in “A lei sola, a lei sempre pensando / I miei giorni vivrò del dolore”¹⁰⁸ geändert werden. (Mit *Attila* wurde die *stagione* am 26. Dezember 1849 eröffnet.) 1846 hatte man hingegen noch keinen Anlass gesehen, den Text zu zensieren.¹⁰⁹ Dies vermutlich auch deshalb, weil der Begriff “patria” im Libretto nicht unmittelbar auf “Italia” zu beziehen ist, sondern auf Aquileia (Foresto leitet mit den Worten “Sì, ma il sospir dell'esule / Sempre Aquileia avrà” zur Cabaletta über.)¹¹⁰ Dass Fehlen des Stichworts “Italia” im Zusammenhang der Cabaletta, das vermutlich auch die Ursache dafür ist, dass im neapolitanischen Libretto von 1848 genau diese Stelle nicht zensiert wurde (vgl. unten), wurde nach 1860 unter nationalstaatlichen Gesichtspunkten als deutlicher Mangel empfunden, was 1865 eine ‘Verbesserung’ des Texts in “Sì, ma il sospir dell'esule / Sempre l'Italia avrà” zeigt.¹¹¹

106 Statt des “possenti” im Libretto. Diese Änderung findet sich auch im neapolitanischen Libretto von 1848.

107 Ignazio Cantù, *Storia ragionata e documentata della rivoluzione lombarda* (Mailand: Ronchi, 1848), 72; Ipson, “*Attila* takes Rome”, 250.

108 *Attila / Dramma lirico in un prologo e tre atti / poesia / di Temistocle Solera / Musica / di Giuseppe Verdi / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / Nella stagione di Carnevale del 1849–50* (Mailand: Francesco Lucca [1849]), 11.

109 Vgl. *Attila / Dramma lirico in un prologo e tre atti / poesia / di Temistocle Solera / Musica / di Giuseppe Verdi / da rappresentarsi / nell'Imp. Regio Teatro alla Scala / Il Carnevale 1846–47* (Mailand: Tipografia Valentini, [1846]).

110 Ohne weitere Informationen über den Vorfall, kann man nur darüber spekulieren, ob nicht ausgerechnet in Como “Aquileia” eine Bedeutung hatte, die es für den Rest Italiens nicht hatte, und insofern in der Kombination mit “patria” die patriotische Reaktion zumindest beförderte. Das Bistum Como hatte im Mittelalter zum Patriarchat von Aquileia gehört – ein Sachverhalt, den jedes Kind gelernt hatte, das im Liceo in Como zur Schule gegangen war. Vgl. Maurizio Monti, *Storia di Como*, 1. Bd. (Como: Ostinelli, 1829). Der Autor war “professore nel liceo diocesano della stessa città”. Zu erwähnen ist hier natürlich auch Cesare Cantù, *Storia della città e della diocesi di Como*, 2 Bde. (Como: Ostinelli, 1829).

111 Jeronimo Testa, *Una Sibilla essilogia italiana* (Neapel: Tip. del Giornale di Napoli, 1865), 49. Der Text des “Quadro quinto” des zweiten Akts wird ausdrücklich als Zitat aus dem Libretto ausgewiesen, das es aber an dieser Stelle eben nicht ist.

Was genau die patriotische Demonstration in Como hervorrief, lässt sich ohne weitergehende Informationen schlechterdings nicht sagen. Cantù hebt das Ereignis in Como jedoch im Hinblick auf den Komponisten Verdi nicht besonders heraus, denn der Satz beginnt mit: “A Bergamo fu lasciato vuoto il teatro appena vi comparve l’arciduca Sigismondo cugino dell’imperatore, e si riempì di nuovo appena lui partito; [a Como...].”¹¹² Der von Cantù auch in diesem Fall nicht erwähnte Anlass der Aktion des Publikums war die Weigerung Sigismunds, in der Loge – vermutlich in einer Vorstellung von Bellinis *Beatrice di Tenda*¹¹³ – den Hut abzunehmen.¹¹⁴ Es geht Cantù nicht darum, eine patriotische Wirkung von Verdis Oper zu zeigen, sondern darum zu dokumentieren, dass Proteste im Januar 1848¹¹⁵ auch in den Opernhäusern stattgefunden hatten. Dass in Verdis Oper auf das Stichwort “Cara patria” eine Reaktion erfolgte, hing vermutlich nicht mit der Tatsache zusammen, dass die entsprechende Oper von Verdi war, sondern war, wie in anderen Fällen auch, Folge eines unmittelbar vor oder in der Vorstellung erfolgten politischen Ereignisses.¹¹⁶ Die *stagione* in Como war nämlich im Dezember 1847 mit *Attila* eröffnet worden;¹¹⁷ offenbar ohne dass die Oper Anlass zu Protesten oder einem präventiven Einschreiten der Zensur gegeben hätte.

Für weitere Aufführungen mit ‘risorgimentaler Rezeption’ führt Ipson einen Bericht aus der römischen Zeitung *Pallade* vom 31. Januar 1848 über die *Attila*-Aufführung in Neapel an, in dem darauf hingewiesen wurde, dass die Oper nicht frei von Anspielungen auf die Umstände sei: “Nella sera al Teatro S. Carlo si rappresentava la prima volta l’*Attila* [sic!], che non è privo di allusioni di circostanza, e tutti si apparecchiavano ad

112 Der Protest in Bergamo wird durch eine Meldung in der *Königlich privilegierte Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 19. Januar 1848 bestätigt: “Die Demonstrationen in Bergamo beschränkten sich darauf, daß sämtliche Zuschauer das Theater verließen als der Erzherzog Sigismund, ältester Sohn des Vicekönigs, welcher daselbst stationirt ist, es betrat.”

113 Die *stagione* in Bergamo war mit Verdis *I masnadieri* im Dezember 1847 eröffnet worden (*Teatri, Arti e Letteratura*, 8. Januar 1848, 150; *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*, 29. Dezember 1847, 416). Danach folgte Bellinis *Beatrice di Tenda* (*Teatri, Arti e Letteratura*, 27. Januar 1848, 172). Bedenkt man, dass die *Times* vom 18. Februar 1848 das Ereignis in Como erwähnte (vgl. Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, 46), muss es Ende Januar oder spätestens Anfang Februar vorgefallen sein.

114 “Al teatro di Bergamo intervenne una sera l’arciduca Sigismondo, creato di fresco comandante di quella piazza. Venuto nel palco destinatogli, egli non si curò di levarsi il capello, quando a un tratto cento voci insorgono dalla platea, e gridano: *abbasso il cappello, abbasso il cappello*. Il principe tenne duro sulle prime, ma poi dovette levarselo. Allora gli spettatori, un dietro l’altro, uscirono quasi tutti. Visto questo l’arciduca, discese, guadagnò la sua carrozza e se n’andò. Gli spettatori rientrarono. Il principe il giorno dopo partì.” (*Archivio triennale delle cose d’Italia dall’avvenimento di Pio IX all’abbandono di Venezia*, 159 [datiert mit 2. Februar]; vgl. auch *I volontari italiani. Storia delle rivoluzioni in Italia dal 1821 fino al 1861*, 1. Bd. [Lucca: Oreste del Carretto, 1862], 693).

115 Dass sich das Ereignis in Como ebenfalls im Januar zugetragen haben muss, wird aus dem Zusammenhang klar. – Susan Rutherford, *Verdi, Opera, Women* (Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2013), 46 bringt die Protestaktion in Como unverständlicherweise mit dem Auftritt Luigia Abbadias als Odabella in Zusammenhang und bezieht sich dabei auf eine Meldung aus *The Times* vom 18. Februar 1848, in der eine Auseinandersetzung über “encores” erwähnt wird. Das dürfte die übliche Auseinandersetzung über die (verbotene) Wiederholung einer Nummer gewesen sein, mutmaßlich die “Cara patria”-Cabaletta. Die im folgenden Satz von Rutherford herangezogenen Artikel aus *L’Italia musicale* und *La fama* stammen aus dem Dezember 1847. In diesem Monat (d.h. bei Eröffnung der Spielzeit) gab es aber noch keine Demonstrationen in einer Aufführung des *Attila*. Die Demonstrationen können mit Abbadia ausweislich des Textes von Cantù nichts zu tun gehabt haben (und schon gar nicht ging es um eine von ihr gesungene Nummer). Die Verbindung zwischen den Demonstrationen und Abbadia besteht allein in der – durch ihr Bestreben, eine Verbindung zwischen Sängerinnen und politischen Aktivitäten herzustellen bedingten – Suggestion Rutherfords durch den Satz “L’Italia musicale had to be rather more discreet [...]”, der nicht zutrifft, weil es im Dezember 1847 noch keinen Grund zur Vorsicht gab.

116 Selbstverständlich ist dies vorläufig nicht mehr als eine Annahme, die aber angesichts der hier und in “Verdis Musik als Form des Protestes 1848?” geschilderten Fälle weit plausibler ist als die Annahme, Verdis *Attila* habe den Protest hervorgerufen.

117 Vgl. *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*, 29. Dezember 1847, 416 (Der *Bazar* erschien in Mailand, hätte also über Proteste aufgrund der Zensur nicht berichtet, aber die Tatsache, dass er über den “trionfo” der Oper berichtete, schließt wohl Proteste aus.)

aprire il cuore a più libere espressioni.”¹¹⁸ Für die Rezeption des *Attila* in Neapel hat Michael Sawall auch Artikel in der Augsburger *Allgemeinen Zeitung* gefunden.¹¹⁹ Über die erste Aufführung der Oper hieß es: „Jede nur irgend nach Freiheit duftende Stelle des beschnittenen Operntextes wurde beklatscht.“ Mit „beschnittenem Operntext“ waren die starken Eingriffe der Zensur in das Libretto gemeint. Aufgrund dieser rigorosen Eingriffe blieb aber (vgl. unten) nur eine Stelle übrig, die „nach Freiheit duftete“, nämlich Forestos Cabaletta „Cara patria, già madre e reina“. Aus „Sopra l'ultimo romano / Tutta Italia piangerà“ in Ezios Cabaletta „È gettata la mia sorte“ war „Sopra l'ultimo Romano / L'orbe intero piangerà“ geworden und der Text des Duets Attila/Ezio im Prolog war vor der Cabaletta komplett umgeschrieben worden, so dass „Resti l'Italia a me“ nicht mehr vorkam (der Text lautete an dieser Stelle: „e Roma vive in me“).¹²⁰

Optisch war man in der *Attila*-Vorstellung am 29. Januar in Neapel patriotisch: Sänger, Ballettmitglieder und Polizeikommissäre „trugen Tricolorekokarden.“¹²¹ Zwar gab es in der zweiten Vorstellung am 30. Januar noch Jubelrufe wie „Viva Ferdinando il Grande,“¹²² aber auf Wunsch des Königs, der in der ersten Vorstellung der Oper nicht anwesend gewesen war, war das Tragen der Trikolore-Farben unterblieben. Damit demonstrierte der König, dass er die Idee eines italienischen Nationalstaats nicht teilte¹²³ und die neue Konstitution de facto „il divorzio dalla italianità“¹²⁴ war. Das Publikum scheint diese anti-nationalstaatliche und gegen den Risorgimento¹²⁵ gerichtete Haltung nicht gestört zu haben. Trotz der Trikolorekokarden in der ersten Vorstellung war ihm die konkrete politische Entwicklung in Neapel wichtiger als nationalstaatliche Utopien.

Genauere Details über die Vorstellungen und ihr unrühmliches Ende erfährt man aus der erst 1847 neu gegründeten neapolitanischen Zeitung *Il lume a gas*. Es handelt sich dabei um eine Zeitung, die einen beständigen Krieg mit der *Impresa del Teatro San Carlo* führte und unter anderem kritisierte, dass diese zu wenig neue Opern aufführte. Die *Impresa* wehrte sich gegen die Angriffe in Verlautbarungen, die ebenfalls in *Il lume a gas* abgedruckt wurden. Dieser Hintergrund ist wichtig, denn gerade wegen ihres Konflikts mit der *Impresa* konnte sich die Zeitung, wollte sie glaubwürdig bleiben, nicht leisten über die Fakten falsch zu berichten.

118 Zit. nach Ipson, „*Attila takes Rome*“, 255. *Pallade* war eine der am meisten gelesenen Zeitungen Roms. Sie war radikal, häufig Objekt der Zensur, dabei schwankte ihr Inhalt zwischen ernstzunehmenden und satirischen Artikeln; vgl. „The Newspaper-Press of Rome. (From the ‘Roman advertiser.’)“, *The Rambler, A Journal of home and foreign literature, politics, science, and art*, 15. April 1848, 341.

119 Vgl. Sawall, „Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut“, 149. [Augsburger] *Allgemeine Zeitung*, 11. Februar 1848, 659. Derselbe Artikel auch in der *Donau-Zeitung*, 14. Februar 1848.

120 Vgl. *Attila / Tragedia lirica in un prologo e due atti / Da rappresentarsi / Nel / Real Teatro S. Carlo* (Neapel: Dalla Tipografia Flautina, 1848). (Ipson, „*Attila takes Rome*“, 256 hat Zweifel am Einschreiten der Zensur geäußert, die durch eine Lektüre des Librettos hätten leicht ausgeräumt werden können.)

121 Sawall, „Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut“, 149.

122 Die Zitate nach Sawall, „Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut“, 149.

123 Vgl. auch F[rancesco] M[ichitelli], *Storia degli ultimi fatti di Napoli fino a tutto il 15 maggio 1848. Divisa in tre parti. Introduzione – rivoluzione – documenti*, 2. Aufl. (Italia [Neapel], 1849), 115. Vgl. auch *Il lume a gas*, 31. Januar 1848, 266: „Un breve inno di grazia al gran Ferdinando fu cantato da tutti i primi artisti del nostro massimo teatro, che erano lieti di fare il coro alla voce dell'esultanza. A quell'inno rispondeva il popolo, al popolo commosso faceva saluti al re.“

124 Giuseppe Massari, *I casi di Napoli dal 29 gennaio 1848 in poi lettere politiche* (Turin: Tipografia Ferrero e Franco, 1849), 41; zur Trikolore: 51. Der Autor war neapolitanischer Parlamentsabgeordneter gewesen und musste nach 1848 ins Exil gehen.

125 Vgl. Massari, *I casi di Napoli dal 29 gennaio 1848 in poi lettere politiche*, 36–37. Unabhängig davon versteht Massari (37) die neapolitanische Verfassung als implizite Kriegserklärung gegenüber Österreich.

Am 29. Januar 1848 war der Aufmacher von *Il lume a gas* die Mitteilung, dass der König dem Königreich beider Sizilien eine Konstitution gegeben habe. Am 30. Januar erschien die Zeitung nicht, berichtete aber am 31. Januar über die Folgen dieser Ankündigung “nel nostro ultimo foglio”, nämlich über die “publicche dimostrazioni”, die sich ereignet hatten. Die Ankündigung war abends erfolgt, denn *Il lume a gas* war – daher der Name – eine abends erscheinende Zeitung. Am Abend des 29. Januar wurde überall auf den Straßen und Balkonen lautstark gefeiert, unter ständiger Ausrufung von “Viva il Re!”, “Viva la Costituzione!” u. ä. Im Teatro San Carlo setzte sich dies fort.¹²⁶ Bei Francesco Michitelli findet sich eine Darstellung der Ereignisse im Theater während der Vorstellung von *Attila*:

Das Publikum übertritt alle die verhassten und lächerlichen Polizei-Verordnungen der Vergangenheit für die Theater, die verboten, einen Darsteller, dem man applaudieren wollte, mehr als einmal herauszurufen, [die] die Wiederholung von Nummern [verboten], [die es verboten,] in den Korridoren zu stehen, [die es verboten,] das Parkett mit Spazierstöcken, und wären sie auch nur klein, zu betreten [...].¹²⁷

In den ersten beiden Vorstellungen des *Attila*, so schrieb der Berichtersteller von *Il lume a gas*, seien die Köpfe durch anderes (hinzuzufügen ist: als durch die Musik Verdis) aufgeregt gewesen. Die Bemerkung ist die Begründung, warum nur wenige Sätze über die Oper selbst folgen. Zwar meint der Rezensent, die Arie *Forestos* am Ende des Prologs sei schön, aber “vielleicht mehr wegen der Worte”. Gemeint ist damit wohl, dass die Worte “*Cara patria già madre*” einen patriotischen Effekt hervorriefen. Bei diesem Text wurde “*Viva l’Italia*” gerufen und es erhob sich ein Applaussturm, wie Michele Cammarano berichtete.¹²⁸ Abgesehen vom Finale des zweiten Akts hält der Rezensent jedoch nicht viel von Verdis Oper und ihren “reminiscence.”¹²⁹

In den folgenden Berichten über *Attila* vom 1., 3 und 7. Februar kehrt der Rezensent die übliche Formulierung von “*Attila, flagello di Dio*” (*Attila, die Geißel Gottes*) insofern um, als er von Verdis *Oper* als “*flagello di Dio*” spricht.¹³⁰ Verdi fehle es an Inspiration, es fehle der Oper an Gesang, die Musik spreche nicht zum Herzen, sondern zum Kopf.¹³¹ Diese Kritik an Verdi findet sich auch in *Il Tempo*, der offiziellen neapolitanischen

126 *Il lume a gas*, 31. Januar 1848, 265.

127 M[ichitelli], *Storia degli ultimi fatti di Napoli fino a tutto il 15 maggio 1848*, 115: “Il pubblico infranse tutte le odiose e ridevoli ordinanze della passata polizia pe’ teatri, che proibivano la chiamata piu d’una volta d’un attore, a cui si volesse far plauso; la replica de’ pezzi; lo stare in piedi ne’ corridoi [sic!]; l’entrare in platea co’ bastoni per piccoli che fossero ec. ec.”

128 Vgl. den Bericht von Michele Cammarano, in: *Carteggio Verdi – Cammarano (1843–1852)*, ed. Carlo Matteo Mossa (Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2001), 291 sowie Lord Napier an Palmerston am 29.1.1848: „His Majesty did not appear at the opera house this evening, having been much fatigued by his previous exertions; but the audience, availing themselves of certain sentiments in the piece which bore a patriotic meaning, dsplayed their feelings in a transport of agitation and joy which might well seem singular to those who have been long accustomed to the disciplined applaus on the Neapolitan theatre.“ (*Correspondence respecting the affairs of Italy. 1846-1847. Part II. From January to June 30. 1848*, London: House of Commons, [1849], 63).

129 *Il lume a gas*, 31. Januar 1848, 268: “Saremmo arditi se volessimo pronunziare un giudizio esatto su questa musica. In due sere che essa è stata rappresentata altrove erano rivolte le menti. Ma se vogliamo in qualche modo parlare dell’effetto sopra di noi prodotta troviamo questo lavoro di Verdi di gran lunga inferiore agli altri suoi che abbiamo finora rediti. L’aria del tenore è bella, e forse più per le parole. Bello è il largo del finale del second’altro. In generale i pezzi hanno il pregio della brevità. In molti vi abbiamo trovate reminiscenze. Ma di tutto ciò ne parleremo con miglior coscienza a tempi più tranquilli.”

130 Vgl. *Il lume a gas*, 1. Februar 1848, 272; 3. Februar 1848, 276; 7. Februar 1848, 288; 9. Februar 1848, 296.

131 *Il lume a gas*, 3. Februar 1848, 276: “Il destino di *Attila* ormai è deciso. Verdi è stato flagellato, o per dir meglio ci ha flagellati. Noi se fosse possibile ardiremmo dire che *l’Attila* è e inferiore all’*Alzira*. [...] *l’Attila* è l’opera di Verdi che manca soprattutto d’ispirazione. È l’opera di Verdi che manca soprattutto di canti. In essa vi è giacoco [sic!] d’armonia. Qualche volta in questa

Zeitung, wo sie generell auf die Opern Verdis ausgeweitet wird:

Auf den Plakaten und in den Ankündigungen der Pacht [der Theater] lesen wir nur den Namen *Verdis*, und unserer Ohren werden von diesen 'gesegneten' Geißeln Gottes wie *Attila*, *Nabucco*, *Ernani* und ihren Genossen betäubt. Hören sie auf, hören sie um Himmels Willen ein für alle mal auf mit diesem unterwürfigen Geist der Nachahmung: [...] dass Verdi seine Verdienste gehabt hat, *das weiß Italien und der Himmel weiß es [lo sa Italia e il ciel lo sa]*, aber, um Gottes Willen, er ist nicht der einzige Komponist in Italien, der einen Verdienst gehabt hat.¹³²

Das eingefügte Zitat macht deutlich, welcher Komponist dem Autor sympathischer als Verdi war: "[L'ho giurato per Giulietta...]/ *Lo sa Italia e il ciel lo sa*" sind die Worte Tebaldos in seiner Cavatina im ersten Akt (Parte prima) von Vincenzo Bellinis *I Capuleti ed i Montecchi*.

Dass dieses keine Einzelmeinungen waren, sondern die Enttäuschung des Publikums im Allgemeinen widerspiegelte, lässt sich daraus ersehen, dass *Attila* am 6. Februar vom Publikum ausgepiffen wurde, was den Rezensenten zu der Bemerkung veranlasste, es sei eben nicht immer die Zensur am schlechten Ausgang von Opernvorstellungen Schuld.¹³³ Es blieb der *Impresa* nach diesem Desaster nichts anderes übrig, als *Attila* vom Spielplan abzusetzen und durch Giovanni Pacinis *Merope* zu ersetzen.¹³⁴

Der Zusammenhang von Verdis *Attila* und den patriotischen Aufwallungen im Teatro San Carlo war ein völlig zufälliger, der sich durch das Aufführungsdatum ergeben hatte. Dieser zufällige Zusammenhang ist kein auf Verdi beschränkter Einzelfall. In Genua etwa feierte das Volk die neue Konstitution Neapels und die für Sardinien erwartete Konstitution in den Straßen lautstark am 7. Februar 1848. Im Teatro Carlo Felice waren schon am Anfang der Aufführung von Saverio Mercadantes *Oriazi e Curiazi* "auf den Ruf 'die Fahnen heraus!' im Parterre und in den Logen Dutzende von dreifarbigem Fahnen zum Vorschein gekommen, die mit ungeheurem Jubel begrüßt wurden. Später verlangte das Publicum von dem Opernpersonal die Volkshymne zu hören, bei welcher Veranlassung viele auf die Tagesverhältnisse bezügliche Evvivas angebracht wurden [...]."¹³⁵

riesce felice come nel finale del secondo atto ed in qualche coro. Ma quella musica non parla al cuore, non parla alla mente, non muove gli affetti."

132 "Su i cartelli, e su i prospetti di appalto non leggiamo che il nome di *Verdi*, e ci rintonano sempre all'orecchio questi benedetti flagelli di Dio, come *Attila*, *Nabucco*, *Ernani* e compagni. Cessi, cessi una volta, per carità, questo spirito servilo d'imitazione; [...] Che Verdi abbia il suo merito, *lo sa Italia e il ciel lo sa*, ma perdio, non è il solo maestro che abbia merito in Italia!" (X. [vermutlich Andrea Martinez], "S. Carlo. Attila del maestro Verdi", *Il Tempo. Giornale quotidiano politico e letterario*, 27. Oktober 1848, 747. Nachdruck des Artikels in *Teatri, Arte e Letteratura*, 21. Dezember 1848, S. 36-37 unter dem Titel "Verdi e la Tadolini". Vgl. auch Andrea Martinez, "L'Attila del maestro Verdi. Cantata dalla Tadolini", *Museo di scienze e letteratura*, Nuova serie, Vol. XIV, 6. [1848], 361-364.)

133 *Il lume a gas*, 7. Februar 1848, 288: "In S. Carlo si è provato finalmente che la censura non era quella che dava tristo esito agli spettacoli. Appena tolta la censura so sono fischiate due nuovi lavori - l'*Attila*, e l'*Inno* del sig. de Lauretis." (Der patriotische *Inno* war im Anschluss an die Oper aufgeführt worden.)

134 Vgl. *Il lume a gas*, 7. Februar 1848, 288 ("Attila flagellerà, Merope ristorerà [...]") und 9. Februar 1848, 296: "All'*Attila* è stata surrogata la *Merope*. Il pubblico ha respirato. Fino a che non ci si danno opere nuove, o per dir meglio la *Lucrezia Borgia* che è la sola che ci si promette, è meglio sentire il nuovo antico che il cattivo giovine."

135 [Augsburger] *Allgemeine Zeitung*, 13. Februar 1848, S. 692. In Mercadantes Oper ist die Liebe zum Vaterland ein zentrales Motiv.

1848: Nabucco in Neapel und Mailand

In Neapel spielten Verdis Opern vor 1848 keine Rolle. Zwar war 1845 *Alzira* im Teatro San Carlo (erfolglos) uraufgeführt worden, aber von den anderen Opern Verdis, die im übrigen Italien Furore machten, hörte und sah man in Neapel nichts. Dort hatte der König 1847 *Nabucco* und *I lombardi* aus religiösen Gründen verbieten lassen und sich damit konservativer als der Papst gezeigt.¹³⁶ Aber auch die Aufführungen von *Ernani* und *Attila* waren in Neapel angeblich verboten worden.¹³⁷ Die Aufführung des *Attila* muss allerdings schon vor den revolutionären Ereignissen geplant gewesen sein (sonst wären die Zensureingriffe nicht vorhanden gewesen), aber die Aufführungen von *Nabucco*, *Ernani* und *I lombardi* 1848 sowie 1849 *Macbeth* und *I masnadieri* im San Carlo waren eine Folge der revolutionären Ereignisse (auch wenn die Revolution 1849 bereits vorbei war). Dass Verdis Opern von der Impresa des San Carlo ignoriert wurden, hatte gewiss nicht nur politische Gründe, sondern beruhte wohl auch auf der völlig richtigen Einsicht, dass das neapolitanische Publikum konservativ war und Donizetti und Pacini bevorzugte, ein Erfolg Verdischer Opern also mindestens zweifelhaft war. Ebendies zeigte nicht nur die Aufführung von *Attila*. Die neapolitanische Premiere von *Nabucco* am 22. März 1848 war ein Fiasco. Das Publikum applaudierte der Oper nicht (nur den Darstellern) und verließ nach Ende der Vorstellung wütend das Theater,¹³⁸ schon die dritte Vorstellung fand vor einem fast leeren Haus statt.¹³⁹ Zwar war die Aufführung des *Nabucco* ein politischer Akt, aber eben einer, der nur mittelbar mit Verdi zu tun hatte. Es ging nicht um Verdi oder seine Oper, sondern um die Tatsache des Verbots. Die lange geforderte Aufführung des *Nabucco* demonstrierte die neue politische Freiheit und die Machtlosigkeit des Königs. Der Inhalt der Oper war ohne Belang,¹⁴⁰ und schon gar nicht wurde *Nabucco* aufgeführt, weil das neapolitanische Publikum in ihm eine Oper sah, die eine Relevanz (und sei es nur der "Va pensiero"-Chor) für die politische Lage hatte. Zu patriotischen Kundgebungen kam es in den Aufführungen nicht.¹⁴¹

136 *I popoli e i governi d'Italia. Nel principio del 1847. Considerazioni di un solitario; con addizioni di R.B. Sino al mese di Ottobre*, 2. Aufl., Bastia 1847, S. 70–71; *Il lume a gas*, 19. März 1848, 406.

137 Vgl. *Gazzetta di Mantova*, 21. November 1849, 379.

138 In der Zeitung *Il lume a gas*, 23. März 1848 ("Teatri di ieri", 451) wird berichtet: "Nabucco! per Dio! Pare impossibile, ma così è. Il pubblico smaniava per applaudire: non appena si preparava un pezzo, che in massa imponeva silenzio, col silenzio lo ascoltava, col silenzio ne coronava la fine. Il pubblico uscì dal teatro arrabbiato." Im folgenden wird allerdings der Applaus für die Darsteller geschildert. Die ausführliche Schilderung in *Il lume a gas* deckt sich inhaltlich mit der kurzen Schilderung in *Teatri, Arti e Letteratura*, 6. April 1848, 37. Vgl. auch Andrea Martinez, "Il Nabucodonosor del maestro Giuseppe Verdi", *Il Tempo. Giornale quotidiano politico e letterario*, 9. April 1848, 153–154.

139 Vgl. *Il lume a gas*, 27. März 1848, S. 467. – Deutlich positiver gegenüber *Nabucco* eingestellt sind die Artikel in *L'Arlecchino. Giornale comico politico di tutti colori* (23. März 1848, 24. März 1848, 28. März 1848, 31. März 1848, 6. April 1848, 12. April 1848). Der Autor instrumentalisiert allerdings seine Besprechungen in satirischer Weise politisch. Er macht sich über die anachronistische Inszenierung lustig, ist jedoch der Meinung, Verdis Musik sei "bella". Dabei verschweigt er aber nicht, dass es sowohl Applaus wie auch Pfiffe gegeben habe (23. März). Zur Vorstellung vom 11. April wird bemerkt, es habe "wie üblich" Applaus und Pfiffe gegeben ("e vi furono applausi e fischi come al solito"; 12. April). Auch *Il lume a gas* berichtet am 27. März 1848 davon, dass in der dritten Vorstellung des *Nabucco* "alcuni tentarono una dimostrazione di applausi" (467), die aber niedergepfiffen worden seien.

140 Vgl. auch Parker, "*Arpa d'or dei fatidici vati*", 95.

141 In der Bologneser Zeitschrift *Teatri, Arti e Letteratura* vom 4. Mai 1848, 70 wird der "mediocre successo" des *Nabucco* in Neapel darauf zurückgeführt, dass das Publikum "chiede al Verdi le tradizioni d'Italia e non dell'antico Oriente". Vgl. dazu auch Parker, "*Arpa d'or dei fatidici vati*", 95. – Es sei im übrigen auf einen wenige Zeilen über den Bemerkungen zu *Nabucco* stehenden Satz hingewiesen, der sehr deutlich macht, dass auch *I Lombardi* keineswegs in politischem Sinne interpretiert wurden: "A Bologna si lasciavano *I Lombardi* per cantare cori nazionali per la città."

Angesichts der mangelnden Nachweise für eine politische Interpretation *Nabucco* bzw. des „Va pensiero“-Chores im Italien der Jahre 1846 bis 1848¹⁴² ist ein Text, der einen Zusammenhang zwischen der politischen Lage in Mailand im Frühjahr 1847 und *Nabucco* herstellt, von besonderem Interesse. Denn ausnahmsweise wird von einer spontanen patriotischen Reaktion berichtet, die ausschließlich auf Verdis Musik erfolgte.

In einer Biografie Angelo Marianis, die 1879 in seinem Buch *Libro serio* erschien¹⁴³ und auf eine Artikelserie in der *Gazzetta musicale di Milano* im Jahr 1867 zurückging,¹⁴⁴ berichtet Antonio Ghislanzoni, dass er während der *Primavera-stagione* 1847 am Mailänder Teatro Carcano als Bariton engagiert war (wo Angelo Mariani *maestro concertatore* war). Uranio Fontanas Oper *I baccanti* wurde einstudiert. Aber die Proben waren nicht ausreichend, weil die Zeit zu kurz war, so dass Fontana beim Impresario protestierte, der aber seinerseits unter Druck der Behörden war, so Ghislanzoni, die unter keinen Umständen „das gefürchtete Gespenst der Revolution“ erscheinen lassen wollten.¹⁴⁵ Da alle Proteste nichts nützten, entschloss sich Ghislanzoni, die Premiere zu verhindern, indem er selbst einen Protestbrief an den Impresario schrieb und sich dann im Haus eines Freundes versteckte, wohl wissend, dass in der Kürze der Zeit kein Ersatz für ihn aufzutreiben war und die Premiere der Oper deshalb nicht stattfinden konnte. Daraufhin suchten ihn die Spione des Conte Bolza, konnten seiner aber zunächst nicht habhaft werden. Freunde Ghislanzonis veranstalteten einen geplanten Tumult im Theater, damit die Premiere nicht ohne den Bariton stattfand, während Bolza mit „deutscher Sturheit“ („cocciutaggine tedesca“) darauf wartete, dass die Polizei ihm den flüchtigen Bariton herbeischaffte. Als schließlich die Vorstellung abgesagt wurde, gab es im Theater einen ungeheuren Tumult. „Zum ersten Mal in Mailand wurde geschrien: Nieder mit der Polizei! Nieder mit Bolza! Tod Österreich! – Der versteckte Vulkan der Revolution entfesselte sich.“¹⁴⁶ Andere Künstler (als die auf der Bühne) hätten sich versammelt, um statt der neuen Oper von Fontana Verdis *Nabucco* zu geben. Mariani, beeindruckt von der Demonstration, stand auf und gab den Einsatz. „Diese großartige und kraftvolle Ouvertüre [...] antwortete derartig auf den fiebernden Aufruhr des Augenblicks, als wäre es ein in die Menge geschleuderter Alarm-Schrei.“¹⁴⁷ Das Publikum sei auf die Bänke gesprungen, habe mit den Taschentüchern gewunken, und die erregendsten Nummern der Opern mussten wiederholt werden (unter diesen Nummern befand sich im Übrigen nicht der „Va pensiero“-Chor).¹⁴⁸ Nach der Vorstellung habe Bolza Mariani zu sich bestellt und ihn

142 Vgl. Parker, „*Arpa d'or dei fatidici vati*“, 83–84.

143 Die Entstehung des Texts datiert Ghislanzoni auf 1875.

144 Vgl. Luke Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“, *Performance Practice Review* 4 (1991), 48 (auf derselben Seite gibt Jensen die Schilderung Ghislanzonis ungeprüft wieder).

145 Antonio Ghislanzoni, *Libro serio*, hier zitiert nach der elektronischen Ausgabe im PDF-Format bei www.liberliber.it [http://www.liberliber.it/medioteca/libri/g/ghislanzoni/libro_serio/pdf/libro__p.pdf], 10: „Proteste da parte del Fontana, resistenza assoluta da parte dell'impresario, minacce inesorabili da parte dell'Autorità politica, che da ogni nonnulla vedeva insorgere il temuto spettro della rivoluzione.“

146 „Per la prima volta, in Milano, fu gridato: abbasso la polizia! abbasso Bolza! morte all'Austria! - Il vulcano latente della rivoluzione cominciava a sprigionarsi.“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 11).

147 „Quella grande e vigorosa sinfonia, che era stata alla Scala, pochi anni addietro, la rivelazione di un nuovo genio musicale, rispondeva siffattamente alle febbrili agitazioni del momento, da somigliare ad un grido d'allarmi lanciato nella folla.“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 12).

148 „Gli spettatori salirono sulle panche sventolando i fazzoletti; tutti i pezzi più concitati dell'opera, quali le due arie del profeta, i due finali concertati e il corale dell'ultimo atto, si dovettero ripetere fra i clamori entusiastici del pubblico.“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 12).

mit Gefängnis bedroht, „weil er der Musik Verdis einen Ausdruck gegeben hat, der zu offensichtlich aufrührerisch und feindlich gegenüber der kaiserlichen Regierung war.“¹⁴⁹ Soweit die Geschichte Ghislanzonis, die zu belegen scheint, wie die Musik Verdis spontan das Theaterpublikum zur revolutionären Demonstration kraft ihres musikalischen Ausdrucks einte.

Selbst wenn man der Geschichte glauben würde,¹⁵⁰ wäre festzuhalten, dass Bolza keinen Anlass gesehen hatte, eine Aufführung des *Nabucco* zu verbieten, diesen also keineswegs für eine Risorgimento-Oper hielt¹⁵¹ und dass er auch nicht die Aufführung des *Nabucco* als solche kritisierte, sondern die Art und Weise wie Mariani die Oper dirigiert hatte. Bolzas angebliche Worte belegten natürlich auch – und das passte zu Ghislanzonis Lobpreis des Dirigenten – die außerordentlichen Fähigkeiten Marianis.

Bei „conte Bolza“ handelt es sich um den gefürchtetsten Polizeikommissar Mailands, der „das Herz jedes guten Mailänders gefrieren“¹⁵² ließ. Bolza, dem man Grausamkeit und Skrupellosigkeit nachsagte¹⁵³ und der wenig später einer der Verantwortlichen für das blutige Vorgehen gegen die revoltierenden Mailänder sein sollte, war eine „infame celebrità“¹⁵⁴ in Mailand geworden.¹⁵⁵ Es ist anzunehmen, dass er bei dem geringsten Verdacht auf eine politisch wirksame Oper deren Aufführung unterbunden hätte.

Freilich erweist sich bei näherem Hinsehen, dass Ghislanzonis Geschichte gerade im Hinblick auf den Teil über *Nabucco* nicht stimmen kann. Die *Impresa* des Teatro Carcano hatte Ende März 1847 angekündigt, nicht weniger als 6 Opern, darunter *Nabucco* und *Ernani*, und mindestens 44 Aufführungen auf die Bühne bringen zu wollen,¹⁵⁶ d.h. die *Impresa* stand vom Anfang der *stagione* an unter großem Zeitdruck, so dass das sich durch die kurze Probenzeit abzeichnende Desaster einer Aufführung der *Baccanti* scheinbar plausibel ist. (Infolge der schon kurz nach der *Bacchanti*-Première anbera-

149 Ghislanzoni zitiert hier Bolza (angeblich) wörtlich: „per aver dato alla musica del Verdi una espressione troppo evidentemente rivoltosa ed ostile all'imperiale governo“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 12).

150 Frank Walker, der als erster dem Mythos des politischen Verdi kritisch gegenüber stand, referierte die drohenden Worte Bolzas an Mariani unhinterfragt, ohne an dieser Stelle eine Quelle zu nennen (Frank Walker, *The Man Verdi* [New York: Alfred A. Knopf, 1962], 151). Parker, „*Arpa d'or dei fatidici vati*“, 27 zitiert bezüglich dieser Episode Walker. Martin, „Verdi, Politics, and 'Va, pensiero'“, 119 zitiert wiederum Parker und Walker, *The Man Verdi*, 293, wo Walker die Geschichte etwas ausführlicher erwähnt und Ghislanzoni als deren Quelle nennt.

151 Der Einwand, Bolza sei durch die Spontaneität der Aufführung überrascht gewesen, ist kaum tragfähig, wenn man bedenkt, dass schon über jede Wiederholung der Nummer einer Oper – solche Wiederholungen waren verboten – mit dem anwesenden österreichischen Amtsträger verhandelt wurde, ein solcher also jederzeit eine Wiederholung, oder eben auch eine laufende Aufführung untersagen konnte. Hätte Bolza irgendeine Gefährdung gesehen, hätte er sicher nicht seelenruhig bis zum Ende des letzten Akts gewartet, geschweige denn Mariani erst nach der Vorstellung zu sich befohlen. Wenn die Aufführung stattgefunden hätte, würde dies zweifelsfrei belegen, dass selbst eine Person wie Bolza keinerlei politischen Verdacht gegenüber Verdis Oper hegte.

152 „faceva gelare il cuore ad ogni buon milanese“ ([Brofferio], *Storia delle rivoluzioni italiane dal 1821 al 1848 con documenti*, 2. Bd., 203. Vgl. zum Ruf Bolzas auch [Antonio Vesi], *L'educatore ed il narratore storico italiano*, 2. Bd. (Florenz: Soliani e Torelli, 1851), 343–346.

153 Vgl. Candido Augusto Vecchi, *La Italia. Storia di due anni. 1848-1849* (Turin: Claudio Perrin, 1851), 45.

154 Giovanni La-Cecilia, *Storie segrete della famiglie reali. Misteri della vita intime dei Borboni di Francia. di Spagna, di Parma, di Napoli, e della famiglia absburgo-lorena d'Austria e di Toscana*, 3. Aufl., 4. Bd. (Genua: Cecchi e Armanino, 1861), 195.

155 Bolza erfreute sich angeblich auch eines extrem schlechten Rufes, weil er nicht nur Schulden angehäuft hatte, sondern auch zweifelhaft Bekanntschaften und einen unmoralischen Lebenswandel pflegte (was auch seine Frau tat), geldgierig war und keine Skrupel hatte, dem jeweils herrschenden Regime zu dienen, wie später aufgefundene Geheimberichte behaupteten. Vgl. Davide Besana, *Storia della rivoluzione di Milano nel 1848 desunta dalle opere di Cattaneo, Cantù, Tettoni, Lafarina, ec.* (Mailand: Luigi Pagnoni, 1860), 50–51. Dass dieses Werk in Bezug auf Bolza tendenziös ist, ist zu vermuten, aber die Charakterzeichnung kann nicht vollständig frei erfunden sein.

156 *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*, 27. März 1847, 100.

umten *Nabucco*-Première konnte die Probenzeit aber nicht verlängert werden.)

Die Première der *Baccanti* war für Freitag, den 21. Mai 1847 vorgesehen gewesen, fand aber tatsächlich nicht statt, „weil nach dem Mittagessen der Bass [= Ghislanzoni] nicht mehr aufzufinden war.“¹⁵⁷ Doch Ghislanzoni war schneller gefunden als er in seinem Text suggeriert, so dass die Première der *Baccanti* nur um einen Tag verschoben werden musste und am Samstag, dem 22. Mai erfolgte. Die Première, in der Ghislanzoni unter Beifall die Rolle des Hohepriesters Minio sang,¹⁵⁸ war ein Erfolg (die Oper konnte also nicht so katastrophal einstudiert worden sein, wie Ghislanzoni Glauben machen will). Schon am Montag, dem 24. Mai wurden die *Baccanti* wiederholt.¹⁵⁹

Wo bleibt nun die Aufführung des *Nabucco*? Von einer solchen ist in den Zeitungen nicht die Rede. Nach Ghislanzoni hätte sie am Freitag, dem 21. Mai statt der Premiere der *Baccanti* stattfinden müssen. Es ist aber mehr als unwahrscheinlich, dass man bereits mit den *Nabucco*-Proben begonnen hatte, und selbst wenn man das getan hätte, wäre der Zustand der Oper sicher noch nicht so gewesen, dass man sie hätte spontan aufführen können. Ghislanzoni berichtet denn auch von „anderen Künstlern“, die sich versammelt hätten, um *Nabucco* spontan aufzuführen (es handelte sich, folgt man der Formulierung, also auch nicht um Künstler, die zu jener Gruppe von Ghislanzonis Freunde gehörten, welche angeblich den Tumult inszeniert hatten bzw. nicht um Künstler des Teatro Carcano). Gegen diese Darstellung ist die große Unwahrscheinlichkeit einzuwenden, dass sich unvorhergesehenerweise ein komplettes *Nabucco*-Ensemble im Teatro Carcano zufällig eingefunden hätte.

Die *Nabucco*-Première fand am 31. Mai statt. Geht man realistischerweise davon aus, dass vor der *Baccanti*-Première *Nabucco* nicht geprobt werden konnte, verblieben für die *Nabucco*-Proben also 10 Tage, was den großen Zeitdruck der Impresa illustriert, der es unmöglich machte, die *Baccanti*-Proben zu verlängern. Die *Nabucco*-Aufführung selbst war kein großer Erfolg. Luigi Ferrario (der zusammen mit Ghislanzoni als *primo basso assoluto* engagiert worden war) sang den Nabucco zwar so gut, dass das Publikum die Wiederholung seiner Stücke verlangte. Insgesamt wurde die Aufführung des *Nabucco* in *Il Pirata* aber mit sehr viel weniger Lob („vedremo, osserveremo e parleremo“¹⁶⁰) bedacht (im *Bazar di Novità* mit gar keinem) als jene der *Baccanti*. Eine Kritik im *Bazar* am 9. Juni war nicht sonderlich positiv.¹⁶¹ Und erst der Austausch der Primadonna Maria Luisa Ferravilla durch Rosalia Gariboldi-Bassi riss das Publikum zu Beifallsstürmen hin.¹⁶² (Die schlechten Rezensionen können nicht auf die Zensur zurückgeführt werden, die Texte strich, aber nicht formulierte.)

157 „Venerdi dovevamo avere al Carcano *I Baccanti*, ma al dopo pranzo non si trovava più il basso...“ (in *Il Pirata. Giornale di letteratura, Belle Arti e Teatri*, 25. Mai 1847, 393.)

158 Vgl. das Personenverzeichnis im Libretto: *I Baccanti. Dramma lirico in tre atti de G. Sacchèro. Posto in musica dal Maestro Uranio Fontana. Espressamente pel Teatro Carcano. La primavera del 1847* (Mailand: Luigi Brambilla, [1847]).

159 *Il Pirata* vom Dienstag, 25. Mai 1847 nennt in seiner ausführlichen Besprechung (393) den Tag der Première nicht. Dieser ist aber in der Kritik im *Bazar di Novità* vom 26. Mai 1847, 167, genannt. Die Besprechung der Aufführung in *Il Pirata* ist günstiger (und länger) als im *Bazar di Novità*, aber aus beiden geht hervor, dass die Aufführung ein Erfolg war.

160 *Il Pirata*, 1. Juni 1847, 401. Der Termin wird durch eine Notiz im *Bazar di Novità* vom 2. Juni 1847, 176, bestätigt, aus der hervorgeht, dass die Aufführung der Oper nicht sehr erfolgreich war.

161 Vgl. *Bazar di Novità*, 9. Juni 1847, 182–183.

162 Vgl. *Il Pirata*, 11. Juni 1847, 416.

Falls am 21. Mai *Nabucco* die *Baccanti* ersetzt hätte, hätte dies – trotz Zensur – seinen Niederschlag in irgendeiner Andeutung in *Il Pirata* oder dem *Bazar di Novità* finden müssen. Die Zensur war nämlich nicht so streng, dass *Il Pirata* die Flucht Ghislanzonis nicht hätte erwähnen dürfen, die allerdings ein Kuriosum und kein Politikum war. Unter chronologisch-aufführungstechnischen Gesichtspunkte erscheint eine Aufführung des *Nabucco* am 21. Mai mehr als unwahrscheinlich. Noch unwahrscheinlich erscheint es, dass die österreichischen Behörden die am 31. Mai beginnende Aufführungsserie des *Nabucco* genehmigt hätten, wenn es schon am 21. Mai in der angeblichen *Nabucco*-Aufführung zu einer patriotischen Kundgebung gekommen wäre.

Dies alles führt zu dem Schluss, dass Ghislanzonis Geschichte frei erfunden ist oder seine Erinnerungen nach fast 30 Jahren sehr verblasst waren. Fragt man aber nach der Zielrichtung des Texts, so scheint die fehlerhafte Darstellung nicht verwunderlich. Nicht nur, dass Ghislanzoni selbst im hellen risorgimentalen Licht erstrahlt, sondern auch Mariani, dessen Lob der ganze Text gewidmet ist, was sich durch die enge Verbindung Ghislanzonis mit Ricordi, der seinerseits auf Mariani als Stardirigenten der Verdischen Opern setzte, erklärt. Die Opposition Mariani – Bolza wird aus literarischen Gründen aufgebaut: hier der positive Held, dort der finstere Schurke. Und was die Wirkung *Nabuccos* angeht, so ließ sich weder 1867 noch 1879, also nach der Etablierung des Mythos' Verdi, schlechterdings nichts anderes mehr schreiben als dass die Oper patriotisch schlagkräftig war. Statt auf sein eigenes verlässt sich Ghislanzoni hier auf das eingebilddete kollektive Gedächtnis.

Fazit

Es sind nicht die Opern Verdis als solche oder einzelne Nummer aus diesen, welche Anlass für Proteste sind. Verdis Opern rufen ebenso wenig politische Reaktionen hervor wie die anderer Komponisten.¹⁶³ Die Anlässe für Publikumsreaktionen sind vielmehr politischer Art. Einzelne Nummern der Opern – oder präziser: deren Text – werden dabei vom Publikum auf die aktuelle (lokal-)politische Situation bezogen und für die Inszenierung einer Protestaktion oder einer patriotischen Demonstration ausgenutzt. Wie wenig die aufgeführte Oper selbst dabei eine Rolle spielt, zeigt eine Demonstration anlässlich einer Aufführung von Donizettis *Gemma di Vergy*, einer Oper, die man selbst mit größter hermeneutischer Anstrengung wohl kaum mit Politik in Verbindung bringen kann, im Teatro Carolino in Palermo am 26. November 1847:

The Teatro Carolino was last night the scene of a political demonstration, to which the annals of Palermo for the last thirty years afford no parallel. The house was crowded from top to bottom to witness the representation of the 'Gemma di Vergy.' At the end of

163 Zu Auber, Meyerbeer und Bellini 1859 vgl. Sawall, "Viva V.E.R.D.I!", 127; Sawall, "Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut", 155–158; zu Mercadante 1848 vgl. Parker, "Arpa d'or dei fatidici vati", 91 sowie das im vorliegenden Text genannte Beispiel, ebenso das Beispiel zu Donizetti. Nicht in diesen Zusammenhang gehören die außerhalb des Theaters von den Fratelli Bandiera gesungene zweite Strophe ("Chi per la gloria muor") des Chors "Aspra del militar" aus Mercadantes *Donna Caritea* (vgl. dazu ausführlicher Walter, "Wagner, Verdi und die Politik") und die von Angelo Scarsellini im Kerker gesungene Cabaletta "Il palco è a noi trionfo" aus Donizettis *Marin Faliero* (Luigi Martini, *I martiri di Belfiore*, ed. Guido Mazzono, Florenz: Barberà, 1903), 60.

the first act the audience rose to a man, as by a concerted signal, handkerchiefs waved on all sides, a shower of handbills descended, and a cry of ‘Viva Pio Nono!’ ‘Viva Ferdinando Secondo!’ and ‘Viva la Lega Italiana!’ burst from the assembled multitude. The scene was repeated at the end of the second act; and at that of the third, a line of handkerchiefs, emblematical of union, was drawn across the theatre. Franco, the ex-Minister for Sicily at Naples, who alone forbore taking part in the movement, drew down upon himself a burst of resentment, until, wearied with resistance, he complied with the popular wish. The demonstration concluded with a shout of triumph, and the audience broke up without creating disturbance.¹⁶⁴

Die Demonstrationen sind, wenn man den Kontext so präzise wie möglich rekonstruiert, entweder geplant¹⁶⁵ – so im Fall der Proteste in den *Macbeth*-Aufführungen in Venedig im Dezember 1847 und Januar 1848 (hier gab es eine Verabredung zu einer Protestaktion am Tag des *stagione*-Beginns des Teatro la Fenice) – oder sie ergeben sich zufällig aus der politischen Situation. Die patriotischen Demonstrationen während der *Attila*-Aufführungen in Rom verdanken sich wohl der spezifisch römischen politischen Situation, in Neapel ergeben sich diese Demonstrationen durch die Gleichzeitigkeit der *Attila*-Aufführung und der Verkündung der neuen Verfassung. Gerade das Beispiel Neapel zeigt aber auch, dass Verdis Musik nicht in einem patriotischen Sinne rezipiert wurde, sondern eben als – in diesem Fall heftig kritisierte – Opernmusik per se. Auch das Verbot des *Attila* in Modena ist kein Beleg dafür, dass Verdis Opern der Ruch risorgimentalen Geistes anhaftete. Das zeigt schon die problemlose Aufführung der *Lombardi* wenig später. Und in Como kam es in den *Attila*-Vorstellungen zunächst zu keinen patriotischen Demonstrationen, auch hatte die Zensur keine Einwände gegen die Oper (zu klären bleibt freilich der konkrete Anlass der Demonstration in Como). Bei allen Schilderungen über Demonstrationen in Vorstellungen der Opern Verdis wäre jedoch – wie bei denen anderer Komponisten – zu prüfen, ob sie überhaupt zutreffen (das zeigt das *Nabucco*-Beispiel aus Mailand) und wenn sie zutreffen, ob sie, wie die *Masnadieri*-Aufführung in Modena, tatsächlich politisch motiviert sind.

164 Consul John Goodwin an Lord Napier, 27. November 1847, in *Correspondence respecting the affairs of Italy. 1846–1847. Part I*, London: House of Commons, [1849], 277.

165 Aus Platzgründen verzichte ich hier zu Ausführungen über *Ernani*-Aufführungen, in denen an der Textstelle “a Carlomagno glorio ed onor” Carlomagno durch “Pio Nono” ersetzt wurde oder statt der ersten Worte “al gran Gioberti gloria” (*Operette politiche di Vincenzo Gioberti*, ed. Giuseppe Massari, 1. Bd. [Capolago: Tipografia Elvetica, Turin: Libreria Patria, 1851], 98) bzw. andere Textvarianten (“Leopoldo II.,” “Carlo Alberto”) gesungen wurde. Jedenfalls ist klar, dass auch hier ausschließlich der Librettotext und keineswegs die Musik Verdis eine Rolle spielte. Spontan von einer größeren Menge gesungen wurde die Passage nur außerhalb der Theater.

POVZETEK

V začetku 1859. leta, tik pred izbruhom vojne med Piemontom in Sardinijo na eni strani in Avstrijo na drugi, je bil akrostih »Viva Verdi« znan ne le v Italiji ampak po vsej Evropi. Prav tako je bilo znano, da beseda oziroma kratica »Verdi« ni predstavljala skladateljevega priimka, ampak je označevala italijanskega kralja – »Vittorio Emanuele, Re D'Italia«, kar se je mnogim izven Italije zdelo zabavno. V italijanski javnosti Verdi ni bil povezan s politiko risorgimenta kot takega niti s kakšno določeno politično usmeritvijo. In vendar je to dejstvo – glede na široko razprostranjenost omenjene krilatice, ki je kmalu niso več povezovali s kraljem V. Emanuelom II ampak tudi s skladateljem – pogojevalo mitizacijo Verdija kot italijanskega nacionalnega skladatelja, ki bi, kot se je zavedal Cavour, mogel biti pomemben za vse pokrajine italijanskega polotoka. Predpogoj te in take vloge je vsekakor bilo dejstvo, da niti Verdi niti njegove opere niso med revolucijami 1848. leta igrale kakšne vloge v smislu risorgimenta oziroma prizadevanj za oblikovanje italijanske nacionalne države. Če preverimo politično vlogo, ki so jo pripisovali *Atili* in *Nabuccu* kot

povod za patriotične demonstracije, se izkaže, da niti opere niti posamezne scene iz omenjenih oper niso vodile k političnim demonstracijam v opernih hišah. Sovpadanje izvedbe neke Verdijeve opere in političnih protestov je ali slučajen ali posledica pripravljenih demonstracij, ki pa jih ni mogoče spraviti v zvezo z določeno opero. Res je sicer, da so določene odlomke iz libretov uporabljali kot sredstvo lokalnega političnega protesta, vendar pa Verdijeva glasba ni bila nosilka tega protesta. Čeprav so v Neaplju leta 1848 ob prvi izvedbi Verdijeve opere *Atila* prišla do izraza politična mnenja publike, so opero samo sneli z repertoarja, ker glasba ni bila povšeči publiki, tako kot se je to pozneje zgodilo z *Nabucom*. Patriotični izbruhi publike pri *Atili* gredo samo na račun dejstva, da sta proglašitev nove ustave v Neaplju in prva izvedba opere sovpadli. Verdijev *Nabucco* pa so v Neaplju izvedli samo zato, ker ga je pred tem prepovedala cenzura, ne pa zavaljo določenega političnega pomena. Publika je celo izžvižgala opero. Zato ne more veljati Ghislanzonijsva pripoved, po kateri naj bi izvedba *Nabuca* v milanskem gledališču Carcano spomladi 1847 vzbudila spontano patriotično reakcijo, saj te izvedbe sploh ni bilo.