

in oggetto, venga schifato perché «il melodramma non è un libro giallo» (ibid., 9).

Non nutro dubbi sulla necessità e la collocazione primaria di pubblicazioni divulgative, che esercitano un compito importante nella società contemporanea, ma ritengo che dovrebbero riferirsi puntualmente agli studi più aggiornati, e diffondere nozioni chiare e ordinate con un linguaggio comprensibile. In questi volumi, invece, la chiarezza sintattica lascia a desiderare e il disordine è elevato a metodo, a cominciare dagli apparati, nei quali si cercherebbe invano un criterio – a che serve il grassetto strabordante nei testi? per sottolineare le parti più importanti, ma l'impiego è così esteso da livellare quasi tutti i versi; quale ordine per la bibliografia: cronologico? alfabetico? per materie? (i magri apparati non sono nemmeno collocati nella stessa posizione in ciascun volume). Non ci sono note al testo che documentino lo stato attuale della ricerca, ma solo note esplicative ai libretti di rilevanza scarsa: a Guazzone pare sufficiente dichiarare di aver preso «molte idee, forse tutte» da «autori [?] e critici musicali» (*La follia*, 13). Nulla di personale, dunque, anche se all'autore non spiace la comparazione fra il moro e il leone come «re della foresta» proposto da Jago nel finale dell'atto terzo di *Otello* (*Il pugnale*, 181): peccato che la figura di paragone sia rivolta al leone di San Marco, simbolo di Venezia. Quando poi si passa all'edizione dei testi, e – nel caso di *Verdi e Shakespeare* – al confronto fra le fonti (nelle pagine pari in lingua originale, con squarci tradotti) e i libretti (in quelle dispari), sarebbe vano cercare la pretesa chiarezza espositiva, visto che i passi corrono per conto proprio, a spregio di ogni evidenza visiva che al lettore potrebbe pure tornare utile.

Anche l'aspetto editoriale lascia perplessi, a cominciare dalle colorite copertine, difficili da mettere in relazione col contenuto dei libri in questione, per andare all'impaginazione, fino alle fantasiose didascalie delle immagini; inoltre il testo sovrabbonda di refusi di ogni genere, fra cui il noto critico Angelo Foletto che diventa Folletto è uno dei meno imbarazzanti.

Michele Girardi

Peter HÄRTLING, *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015, 210 S.

Der langen Reihe seiner Romanbiografien über Dichter und Komponisten des 19. Jahrhunderts hat Peter Härtling ein schmales Buch über Verdi hin-

zugefügt. Auch diesmal geht es ihm nicht um sachliche Lebensbeschreibung, sondern um deren literarische Anverwandlung, für die er sich die Bausteine aus Verdis Leben herausbricht. «Ich erzähle meine Erfahrungen als seine und seine als meine und es ist mir nicht wichtig, mich an die Chronologie zu halten», heißt es in der einleitenden *Kopfnote*. Es sind die gemeinsamen Erfahrungen des Künstlers als alter Mann, für die Härtling sich in diesem Porträt «waghalsig einen Austausch» wünscht (9).

Er setzt ein mit der Verunsicherung Verdis, der nach der *Aida* auf der Höhe seiner Kunst wie seines Ruhms sich mit dem Streichquartett und der *Messa da Requiem* in weit von der Oper abliegende Gefilde verlor und danach als Komponist auf Jahre verstummte. Lose gereiht, in Sprüngen und mehr skizzenhaft als ausgeführt folgt Härtling der Lebens- und Schaffenslinie bis zu den späten *Pezzi sacri* und Verdis Tod. Er bedient sich dabei der Projektionsmöglichkeit des konjunktivischen Schreibens, wie es auch Robert Musil kennt und Dieter Kühn in seinen Lebensgeschichten historischer Personen virtuos angewendet hat, vermischt wirkliche mit erfundenen Fakten, wobei die wirklichen allerdings oft verzerrt werden. Das ist erzählerisch weniger gravierend als es der Verdi-Kenner empfinden mag, stellt den Recherchen des Autors aber ein schlechtes Zeugnis aus. Manches allerdings tut beim Lesen richtig weh – etwa wenn der (ohnehin arg verzeichnete) Mariani die Uraufführung der *Aida* in Kairo dirigiert, erst Boito Verdi die Vertonung des *Re Lear* ausreden muss oder im allerletzten Satz der «Gesang der befreiten Hebräer aus dem ‹Nabucco›» beim Begräbniszug von der Menschenmenge gesungen wird ([211]).

Noch irritierender wirkt das seltsam Ungeerdete des Textes. Oft klingt er geradezu sprachlos, weil ihm Atmosphäre, Farbe, Boden, Ton fehlen – jene Zutaten also, die Härtlings Bücher über Hölderlin, Mörike, Schubert oder Schumann so lebendig machen. Sein Verdi atmet, lebt, komponiert im luftleeren Raum. Die Hotelzimmer in Mailand, Neapel, Paris, der Palazzo Doria im winterlichen Genua, die Kuraufenthalte in Montecatini Terme, die Scala, das Landgut und die Villa in Sant'Agata, in denen er das Geschehen situiert, bleiben Schemen. Und selbst die Hauptfigur wirkt blass. Gewiss, Verdi war verschlossen. Seine Briefe, aus denen Härtling hin und wieder zitiert, geben nichts Intimes preis, schon gar nicht über das innere ‹Ich› seines Schaffens, aus dem seine Musik heraufstieg.

Hier hätte Härtling erfinden müssen. Stattdessen lesen wir bemühte, belanglos dahin plätschernde Boudoir- und Kamingespräche, die die Figuren nicht konturieren, geschweige denn aufschließen. Weder Verdi noch

seine Frau Peppina, die Härtling sich mit ihrem «schönen Sängerrinnenlachen» nur theatralisch imaginieren kann, und schon gar nicht die Altersliebe Teresa Stolz werden wirklich präsent – ein Dreiecksverhältnis, das, wie Frank Walker vor Jahrzehnten entschlüsselte, nicht so harmonisch war, wie Härtling es darstellt. Überhaupt wird der uneingeweihte Leser vieles nicht verstehen, weil der biografische Kontext, der soziale Konnex von Verdis Lebenszuschnitt, die institutionellen Voraussetzungen des italienischen Opernbetriebs die Erzählung nicht unterfüttern. Und einmal mehr ist Verdi der offenbar unausrottbare «Bauer aus Busseto», als den er sich selbst stilisierte – dazu der großzügig-noble Philanthrop, der ein Krankenhaus in der Nähe seines Landguts und ein Altersheim für Musiker in Mailand stiftet, während der schroffe, hartherzige Großgrundbesitzer ausgeblendet bleibt und höchstens seine Hunde kommandieren darf. Vage und unkonturiert, als versage ihm die Sprache gerade hier, wo Subjektivität gefordert wäre, klingt auch Verdis Musik in Härtlings Nacherzählung.

Spät, zu spät findet Härtling auf den letzten zwanzig, dreißig Seiten des Romans sein Thema – den alternden Künstler, den Greis, der sich und seine Zeit überlebt hat, in dessen Empfindungen, Stimmungen, Wahrnehmungen sich Härtling mit großer Sensibilität auch sprachlich einfühlen kann: «Mit achtzig ist der Ruhm anstrengend.» (165) Dass die Wahrheit kopieren etwas Gutes, sie zu erfinden aber weit besser sei – erst kurz vor dem Ende wird diese Äußerung Verdis, die dem literarischen Porträt als Motto vorangestellt ist, für Härtling selbst zur Maxime. Schade, dass er sich nicht ganz an sie gehalten und, wie einst Franz Werfel in seinem immer noch lesenswerten *Verdi-Roman*, weitgehend vom biografischen Fundament gelöst hat. So ist das Porträt des Künstlers als alter Mann, das er von Verdi zeichnet, einerseits zu nah und nicht fremd genug, andererseits zu vertraut und doch wieder nicht intim genug erfunden.

Uwe Schweikert

Armando Fabio IVALDI, *«Avrò tregua a dì sì gravi?». Opera e ballo a Genova durante la restaurazione (1816-1848)*, Cogorno (GE), Panesi, 2016, e-book.

Armando Fabio Ivaldi è conosciuto per i suoi numerosi saggi sulla storia del melodramma e della scenografia teatrale, che hanno sondato in particolare la storia del teatro musicale e del ballo, le architetture, le istituzioni preposte agli spettacoli pubblici della città di Genova. Le sue ricerche, indirizzate di preferenza alla storia 'materiale', hanno portato alla luce una