

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

mole ingente e preziosa di documenti e hanno fornito numerose informazioni di prima mano. In questo volume, che esce nella forma di un *e-book*, Ivaldi raccoglie quattro saggi – uno inedito, tre provenienti da atti di seminari o convegni precedenti, qui aggiornati e rielaborati, e corredati tutti da imponenti appendici documentarie e iconografiche – dedicati alla storia dello spettacolo teatrale a Genova negli anni della Restaurazione. In realtà non è la sola città ligure ad essere interessata dall'indagine dell'autore: nel corso della trattazione la prospettiva si allarga, non di rado, alla storia degli spettacoli pubblici, della scenografia e della scenotecnica di altri luoghi della Penisola. Ma il *focus* concentrato su Genova è giustificato dal fatto che la Restaurazione rappresenta un periodo cruciale per una città che, subita la soppressione della Repubblica e l'annessione al Regno di Sardegna, è caratterizzata da forti turbolenze politiche (già negli anni napoleonici Genova s'era distinta per le sue simpatie giacobine) e al tempo stesso per gli eventi culturali, tra i quali spicca l'inaugurazione (1828) del Teatro Carlo Felice.

Nel primo saggio della raccolta, *La «suprema dea dei chiavistelli». Censura, polizia e ballo a Genova durante la Restaurazione*, Ivaldi ripercorre le vicende che spinsero Carlo Alberto – un sovrano, a quanto pare, ossessionato dall'ordine e dal decoro e afflitto dalla paranoia delle sedizioni – a istituire un corpo di polizia militarizzata (la «suprema dea dei chiavistelli», secondo l'ironica definizione di Angelo Brofferio). Preposto al controllo della stampa e degli spettacoli pubblici e responsabile della censura teatrale, questo corpo esercitò rigidamente il suo compito, prendendo di mira spesso Genova e i suoi teatri: una città che negli anni successivi al Congresso di Vienna s'era dimostrata più volte insofferente del dominio imposto dalle logiche spartitorie delle potenze europee, e che dopo l'armistizio del 1849 dava segni di ostilità crescente verso la monarchia sabauda. Man mano che ci si avvicinava al 1848, con il diffondersi di un clima di diffidenza e sospetto, le ingerenze della polizia nel mondo dei teatri genovesi si fecero sempre più pesanti; i regolamenti emanati vigilavano sulla morale e l'ordine pubblico, ma tendevano a interferire anche con la programmazione artistica e gli aspetti amministrativi e gestionali. La regolamentazione si fece sempre più rigida, le disposizioni sempre più dettagliate, nel tentativo di tenere sotto controllo un'attività per mezzo della quale la città manifestava, evidentemente, segni di crescente insofferenza. Ivaldi segue nei particolari i regolamenti emessi in successione, sempre più minuziosi, sino all'ultimo voluto da Carlo Alberto e stampato nel 1849, dopo la delusione

della prima guerra d'indipendenza e i tumulti anti-sabaudi scoppiati a Genova; si tratta di documenti dai quali emergono, in senso più ampio, anche molti dettagli sui costumi, il gusto, le abitudini della società genovese che in quegli anni frequenta i teatri. Non meno interessanti sono le vicende che portano all'edificazione del nuovo teatro, eretto in luogo della caserma sabauda progettata da Vittorio Emanuele I: una sala nata per la civica iniziativa di un gruppo di cittadini genovesi, che i sempre più stringenti regolamenti di polizia cercavano evidentemente di imbrigliare.

In «*Chute et rétablissement de la royauté*»: *parodie metastasiane fra Sette e Ottocento (Genova, Napoli, Roma, Torino)* Ivaldi studia il fenomeno del *revival* metastasiano negli anni della Restaurazione. I drammi del Metastasio, la cui ripresa è incoraggiata dai governi che dopo il Congresso di Vienna vorrebbero promuovere il ritorno all'ordine antico e ai valori dell'*ancien régime*, sono oggetto di un vero culto. Anche presso la corte sabauda i libretti del poeta cesareo costituiscono un mito, alimentato da Carlo Felice che per l'opera metastasiana nutre una vera e propria passione (e che per questo è nascostamente sbeffeggiato dalla sua corte). Un filone particolare, nel nuovo favore di cui godono i libretti metastasiani, è rappresentato dalle parodie, che si fanno frequenti a partire dagli anni napoleonici. Si tratta di rifacimenti che si servono volentieri degli idiomi locali e che vengono rappresentati a volte anche nei teatri pubblici. A Genova, come in altre città italiane, si registra una tradizione parodica in dialetto genovese, che qui si colora di intenzioni anti-sabaude e nazionalistiche. Esempio è il libretto di *Chille in Sciro*, stampato nel 1829 (ma risalente a una tradizione più antica, e ripreso in seguito più volte) in versi dialettali e destinato ad essere cantato e recitato: esempio di una lunga serie di testi teatrali che ironizzano su un mito – quello di Achille – che si presta alla satira sia per l'ambigua sessualità del personaggio sia per le sue evidenti implicazioni politiche.

*Ut varietur: scene milanesi e scene genovesi per «Norma» di Bellini (1831 e 1848)* delinea l'estetica dominante nella scenografia melodrammatica dell'incipiente stagione romantica: un'estetica regolata dal principio della verosimiglianza e della correttezza storico-stilistica, che non di rado richiede soluzioni tecniche avanzate e che si manifesta in raffigurazioni pittoriche accordate a quanto suggeriscono libretto e partitura. In questo contesto si spiegano iniziative editoriali come quella che portò a stampare, nel Lombardo-Veneto, almanacchi con le incisioni di scene d'opere e balli dati alla Scala di Milano, nell'intento di offrire materiali ai melomani e ai collezionisti, ma anche di fornire modelli paradigmatici ai teatri italiani. Una conferma delle tendenze generali viene dalle scene preparate da Michele

Canzio (direttore degli allestimenti scenici al Carlo Felice) per una ripresa genovese di *Norma*, nella primavera del 1848: Ivaldi le descrive e le analizza nel dettaglio, sulla base dei bozzetti sopravvissuti, mostrandone la stretta dipendenza dalle scene prodotte da Sanquirico per la prima rappresentazione dell'opera alla Scala di Milano, ma anche gli aspetti per i quali lo scenografo genovese si discosta dal suo autorevole modello.

L'ultimo saggio del volume (*Una «Divina» che snobbò il Teatro Carlo Felice di Genova, una sostituta bizzosa, un compositore relegato ad Albaro e uno scenografo en impasse [1827-1828]*) prende in esame le trattative che impegnarono l'impresario del Carlo Felice e il sovrintendente agli spettacoli, il marchese Antonio Brignole Sale, nell'imminenza dell'inaugurazione della nuova sala (7 aprile 1828). Per l'occasione si presero contatti a Parigi con Meyerbeer e con Rossini, si cercò di scritturare Giuditta Pasta impegnata in una stagione londinese, ma si dovette poi 'ripiegare' su Adelaide Tosi e sull'ancora sconosciuto Bellini, che per mancanza di tempo si ridusse a riadattare i suoi *Bianca e Gernando*, già andati in scena a Napoli. Insomma: a Genova si partì con progetti ambiziosi, ma per forza di cose li si dovette ben presto ridimensionare; le difficoltà e la situazione di grande incertezza nelle quali si trovarono i maggiorenti genovesi, e gli intricati maneggi ai quali furono costretti, sono un sintomo eloquente del mutato assetto che caratterizzava, in quegli anni, il mondo del melodramma italiano. In un'epoca in cui i teatri principali erano controllati dai grandi impresari (Barbaja, Lanari, Merelli) che agivano quasi in regime di monopolio, la scrittura degli artisti e le scelte di repertorio ne erano fortemente condizionate. Il saggio segue anche minuziosamente le vicende dell'allestimento scenico del *Colombo* di Francesco Morlacchi, andato in scena al Carlo Felice nel corso della stessa stagione; addentrandosi nei problemi tecnici e pratici dell'allestimento, che richiese l'ideazione di complesse soluzioni prospettico-spaziali, Ivaldi fornisce certamente un contributo interessante – *rara avis!* – per chiarire la tecnica della messinscena operistica dell'Ottocento.

Al lettore, all'appassionato, allo storico, i saggi contenuti in questo volume offrono una mole impressionante di dati, molti dei quali sono frutto di ricerche di prima mano. Dense e fitte di rimandi sono le note a piè di pagina, ricche le appendici iconografiche. In tale erudita abbondanza, che può avere persino un effetto vertiginoso, è inevitabile che i particolari tendano, a volte, a prevalere sulle considerazioni più generali, rendendo difficile cogliere il quadro d'insieme. Può così accadere che vengano giudicati singolari fenomeni genovesi che in realtà sono comuni a tutta la nazione.

L'occhiuta polizia sabauda, per fare un esempio, che regola minuziosamente la vita teatrale genovese e si mostra burocraticamente ottusa e repressiva, affligge Genova tanto quanto le istituzioni preposte alla censura opprimono altre città italiane; anzi, nella Milano asburgica o nella Napoli borbonica le cose vanno anche peggio. O ancora: l'edificazione di un teatro per iniziativa di un consorzio civico di cittadini, che poi restano proprietari dei palchi, segue il modello più comune nell'Italia di fine Settecento e primo Ottocento; è dunque difficile sostenere che il Carlo Felice, «costruito e voluto dai Genovesi, fu un caso a sé nel panorama ottocentesco» (25). Possono lasciare perplesso il lettore anche alcune interpretazioni che sembrano un po' forzate, come avviene per le già ricordate scene di Canzio per *Norma* al Carlo Felice (1848), nelle quali Ivaldi si sforza di rintracciare significati metaforici politicamente significativi e di ricondurre il lavoro dello scenografo genovese al 'canone' risorgimentale («La precisa focalizzazione del letto della sacerdotessa poteva inoltre essere funzionale ad alcune direttive della politica estera di Carlo Alberto di Savoia-Carignano e della dinastia da lui iniziata, non certo priva di ambizioni», 206). Ma forse sono, questi, peccati veniali giustificati dall'amor di patria: l'attaccamento dell'autore alla sua città e alla sua storia lo porta talvolta a formulare giudizi storico-politici un poco tendenziosi. Anche laddove la trattazione si limita al contesto locale, in ogni caso, le aperture prospettiche sul resto della nazione si rivelano spesso illuminanti. Per la ricchezza dei dati e l'acribia della ricerca questo volume si rivela uno strumento prezioso: non solo perché corrobora tesi già note agli storici, aggiungendo un tassello al quadro generale, ma anche perché mostra alcune linee di ricerca poco frequentate, benché promettenti, agli studi futuri.

Claudio Toscani

Olga JESURUM, *Il personaggio muto. Due secoli di scenografia verdiana*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», 7), 2014 [giugno 2015], 226 pp.

*Verdi on screen* [Actes du colloque «Dentro il cristallo arcano»: Verdi à l'écran, Fribourg-Lausanne, 6-8 novembre 2013], sous la direction de Delphine VINCENT, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2015, 267 pp.

Delphine VINCENT, *Un colloque pour un bicentenaire: Verdi, sa musique et les moving images* (9) – Paul FRYER, *Verdi, the «bio-pic» and the birth of silent screen opera* (27) – Luca ZOPPELLI, *Les intellectuels et l'apocalypse: pédagogie et dépolitisation dans le feuille-*