

Alessandra CAMPANA, *Opera and modern spectatorship in late nineteenth-century Italy* (Cambridge: Cambridge University Press 2015), XVI + 206 p.

Staging manuals and the public (1) – *The 'fleeting moment': Arrigo Boito's Mefistofele* (15) – *Milan 1881: Simon Boccanegra and the specters of history* (48) – *Acting in Otello: on the rhetoric of the medium* (106) – *The real of opera: Puccini's Manon Lescaut* (143) – *Faust again: the silent film Rapsodia satanica and Mascagni's score* (172) – *Postlude* (191)

Il volume parte dalla constatazione che nell'Italia postunitaria l'opera ha assunto lo status di «prodotto culturale autonomo e riproducibile» (xiii), che punta a plasmare il proprio pubblico attraverso strategie complesse di approccio, fra le quali una raffinata gestione dell'esperienza visiva volta a regolare e incanalare l'effetto della rappresentazione. Il processo è esemplificato attraverso l'esame approfondito di quattro opere (*Mefistofele*, *Simon Boccanegra*, *Otello*, *Manon Lescaut*) e di un film, *Rapsodia satanica*, il cui accompagnamento musicale fu composto da Pietro Mascagni. Per quanto riguarda le opere, lo studio utilizza come fonti principali le rispettive disposizioni sceniche pubblicate da Ricordi. Esse definiscono una serie di tecniche complesse e ambiziose per le quali, nel capitolo introduttivo, Campana invoca il concetto teorico di «mediatizzazione» e la presenza di una dimensione autoriflessiva, che problematizza i modi comunicativi del genere nell'ambito del nuovo mercato culturale, un mercato in cui diventa essenziale, al tempo stesso, «interpretare ed educare il gusto del pubblico» (13).

I due capitoli dedicati ai tardi capolavori verdiani, sui quali ci soffermiamo in questa sede, rielaborano le argomentazioni già presentate dall'autrice in alcuni articoli di rivista.¹ Essi sviluppano il filo della riflessione mediologica, proprio all'insieme del volume, senza perdere di vista

¹ Il «Menzognero incanto»: *sight and insight in «Simon Boccanegra»*, in *Studi Verdiani*, XIII, 1988, pp. 59-87; *Comparing notes: Amelia/Maria and the «larve del passato»*, in *Cambridge Opera Journal*, XIV, 2001, pp. 211-227; «Intelligenti giochi di fisionomia»: *acting in Otello*, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1° febbraio 2001*, a cura di Fabrizio DELLA SETA, Roberta Montemorra MARVIN e Marco MARICA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 879-901.

una serie di contestualizzazioni storiche assai precise relative alle singole opere studiate. La scena di Paolo Albiani nel Prologo del *Simone* e alcuni frammenti della scena della Camera del Consiglio (molto fine la lettura del *tableau* che precede l'irruzione della plebe, 100) permettono di sottolineare, fra l'altro, la particolarità di dispositivi scenici in cui il pubblico in sala assume una prospettiva simile a quella dei personaggi: rispetto ai quali, però, i dispositivi suddetti hanno spesso una funzione di manipolazione e di controllo politico. Inoltre, Campana sottolinea che l'evento scaligero della prima dell'opera nella sua forma rimaneggiata è parte dell'offerta teatrale legata all'Esposizione Nazionale di Milano 1881, includente fra l'altro un nuovo spettacolo destinato a una fortuna immensa come il ballo *Excelsior*. Si determina dunque una strana tensione fra un quadro di celebrazione del progresso e un'opera nota per evocare fantasmi del passato, desideri, illusioni; più specificamente fra la drammaturgia delle luci del *Simone* e la retorica della Luce (dei Lumi/dell'Illuminazione, meglio se elettrica) propria al Grande Evento.

Il capitolo su *Otello*, invece, si concentra sulle tecniche di recitazione. Campana vi legge le ricadute di una dicotomia nello stile attoriale (che ovviamente risale al *Paradoxe du comédien* di Diderot) che aveva suscitato molte discussioni all'epoca, anche e soprattutto in margine al repertorio shakespeariano e alle prestazioni di attori come Tommaso Salvini: identificazione emotiva vs. studio ed imitazione analitica, trasparenza vs. opacità. In un certo senso, entrambe le tradizioni sono funzionalizzate nell'opera e nella sua realizzazione scenica 'ufficiale', poiché esse concorrono a definire l'opposizione fra Otello e Jago, le rispettive nature morali, i modi del processo di trasformazione psicologica. Anche in questo caso si attiva una dimensione autoriflessiva, dato che *Otello* sembra mettere in guardia proprio contro il «potere della simulazione teatrale», dar voce a «un'ansietà rispetto alla fascinazione stessa» che l'opera esercita (136). Solo nell'ultimo monologo il protagonista morente esce dall'illusione in cui era stato intrappolato, recuperando il proprio passato e la propria storia.

Il capitolo tematizza inoltre gli effetti di questo dispositivo sulla costruzione di uno stereotipo razziale – la 'trasparenza' e immediatezza barbarica del Moro – proprio in un momento storico decisivo per i tentativi italiani di issare il nuovo stato fra le potenze coloniali. Giustamente Campana ricorda che solo dieci giorni prima dell'esordio di *Otello* l'Italia incappò in una delle più gravi sconfitte della sua storia coloniale, quella di Dogali in Eritrea.

Luca Zoppelli