

Sonia ARIENTA, *Urli, mormorii, silenzi. Sociologia della voce nel teatro musicale e nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2015 (Lingue e letterature Carocci, 203), 283 pp.

Sonia Arienta, studiosa e artista multiforme attiva soprattutto in ambito teatrale (si veda il suo sito personale [www.soniarienta.com](http://www.soniarienta.com)), ha già pubblicato due libri di argomento operistico. Questo terzo contributo affronta un tema di grande interesse con ampiezza di respiro e di riferimenti culturali, pervenendo a conclusioni degne di riflessione e approfondimento anche quando non se ne rimanga totalmente persuasi.

Concetto centrale del lavoro è quello di “voce-suono”: si tratta della voce umana, intesa nella sua complessa stratificazione di aspetti sensoriali (timbro, intensità, intonazione, agogica) piuttosto che concettuali (i significati delle parole pronunciate), anche se i primi sono sempre intesi come veicoli di senso, nella fattispecie la vita emotiva del parlante che la voce-suono è capace di manifestare ma anche di mascherare e reprimere. Il concetto vuole distinguersi da quello di “voce” com'è usato dagli studiosi di narratologia (le voci che si fanno sentire all'interno del racconto). Il riferimento è piuttosto al campo di studi che, all'incrocio tra filologia, semiotica, sociologia e antropologia, ha indagato il rapporto tra oralità e scrittura (sono citati Walter J. Ong e Corrado Bologna, si potrebbero aggiungere Eric A. Havelock, Carlo Severi, Paul Zumthor), alla teoria degli atti linguistici di John L. Austin e, costantemente richiamata, alla tradizione retorica antica (Aristotele, Cicerone e Quintiliano). Al centro dell'interesse è infatti la capacità della voce-suono di agire sull'interlocutore, di influenzarne e modificarne lo stato interiore e il comportamento; aspetto evidentemente centrale per comprendere il funzionamento della comunicazione teatrale e, in maniera diversa, di quella narrativa.

L'interesse di Arienta è però solo marginalmente teorico. Il suo intento è verificare, attraverso l'analisi di un campione di testi di natura diversa, una tesi di ampia portata storica:

Nel XIX secolo, epoca in cui si formano e si consolidano le moderne democrazie in Europa, l'orientamento dell'opinione pubblica diventa questione primaria per le parti politiche divise da elevata conflittualità. [...] Ciò presuppone che [...] si presti particolare attenzione all'efficacia della persuasione, a tutti i livelli e tipologie di comunicazione pubblica, non soltanto in ambito politico e che la voce, grazie all'impatto emotivo sugli individui, acquisti un ruolo particolarmente significativo, anche nelle relazioni private. L'evoluzione radicale nei rapporti familiari e affettivi (fra *partners* e genitori e figli),

uniformati via via ai modelli e valori borghesi, presuppone, infatti, situazioni conflittuali e complesse.

I prodotti culturali di larga fruizione all'epoca, quali l'opera lirica in Italia e il romanzo in Francia e in Gran Bretagna, precursori dei generi di comunicazione di massa, grazie alla diffusione capillare sul territorio e alla fruizione socialmente stratificata, sono fra i principali strumenti nella circolazione delle idee, quindi della proposizione di modelli di comportamento e di gusto. In questo contesto, i dialoghi fittizi, «trasfigurati», assegnati ai personaggi, possono essere analizzati quale particolare forma di dati «acustici» paradossalmente ricostruibili attraverso testi scritti (il libro, la partitura), testimonianze documentarie di un periodo ancora privo di tecnologie di registrazione audio. [...] Relazioni vocali e sociali assumono un valore simbolico, esemplare quando sono ricostruite o filtrate nel mondo immaginifico di autori-icona della società postrivoluzionaria, specie se appartengono a culture e situazioni politiche differenti (11-12).

Gli «autori-icona» prescelti sono Giuseppe Verdi, Victor Hugo (in quanto romanziere) e Charles Dickens, «figure simbolo di un'epoca [...], esponenti rappresentativi di tre modelli di Stato, dalle specifiche problematiche e in diverso rapporto con la Rivoluzione» (12). La parte centrale del libro indaga su come la rappresentazione delle produzioni vocali, quindi dei rapporti tra diverse voci-suono in opere scelte dei suddetti autori, sia funzionale alla rappresentazione dei rapporti interpersonali tra gli individui cui le voci stesse appartengono e, in ultima analisi, di rapporti tra ideologie e visioni del mondo. (A questo punto chi scrive deve avvertire che, per ovvi motivi di competenza oltre che di spazio, le sue osservazioni verteranno prevalentemente su quanto nel libro si dice di Verdi – delle cui opere è esaminato un campione costituito da *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* e *Don Carlos* –, mentre i riferimenti ai due scrittori verranno menzionati occasionalmente quando utili per l'insieme del discorso).

Un primo rilievo possibile è che la scelta del periodo storico di riferimento è motivata in maniera troppo generica rispetto ai fenomeni artistici che dovrebbero servire a metterlo a fuoco. L'«orientamento dell'opinione pubblica» è stato «parte primaria per le parti politiche divise da elevata conflittualità» in qualsiasi epoca della storia europea e ha sempre trovato il suo strumento in forme di espressione artistica fortemente orientate al pubblico (il teatro ha svolto questa funzione in diversi momenti cruciali di tale storia); d'altronde è questo il presupposto dell'esistenza stessa di qualcosa come *l'ars oratoria*, che è la codificazione di una prassi pubblica e segnatamente politica. Inoltre, se è indiscutibile che verso la fine

del Settecento iniziò un processo di sempre maggior allargamento dei soggetti attivamente coinvolti nella vita pubblica (le masse), è anche vero che, soprattutto in Italia, tale processo fu molto lento e che solo dopo l'Unità se ne cominciarono a vedere gli effetti in maniera significativa. La tesi di Arienta soffre anche di una certa tendenza allo schematismo sociologico, per non dire alla semplificazione deterministica dei dati storici. Quando si legge che

Il *selfcontrol*, pilastro della società ottocentesca postrivoluzionaria e postnapoleonica, è un feticcio e un imperativo categorico per la borghesia conservatrice di tutta Europa, [...] garanzia contro apocalissi rivoluzionarie o più semplicemente democratiche. La mancanza di controllo rimanda al disordine e il disordine evoca masse in rivolta, spettri di moti e assalti alla Bastiglia.

Negli schemi mentali di questa parte di borghesia trionfante sull'*Ancien Régime* (a danno di quella democratica) e poco disponibile a perdere la *leadership* a favore di altre classi, o dei suoi stessi strati inferiori, l'ordine e il controllo [...] sono concetti identificabili e interscambiabili. Garanzie per affari e proprietà, difesa di privilegi (recentemente) acquisiti (27),

la mente torna a una certa storiografia marxista d'*antan*, una tradizione nobile ma irrimediabilmente datata. In ogni caso, la situazione sopra descritta è quella successiva al 1848 in Francia, al 1860 in Italia: prima di queste date la "borghesia" sta ancora lottando per la supremazia coi vecchi poteri, anche se le avvisaglie dei conflitti potenziali si possono già leggere nei documenti letterari, difficilmente nel melodramma anche nella sua forma più avanzata.

Per quanto riguarda il rapporto tra i generi artistici, è vero che il romanzo costituì un veicolo di diffusione precoce e capillare di idee e di ideologie, nonché di esorcizzazione di ansie e paure, come documentato da molti importanti studi di storia sociale della letteratura.<sup>1</sup> Invece l'opera italiana del primo Ottocento nasce e vive in una struttura sociale che è ancora molto simile a quella dell'antico regime: i teatri funzionano come nel Settecento (compresa la diffusione capillare, cioè la presenza nei più piccoli centri di teatri sovvenzionati dai notabili locali), il pubblico delle grandi città, quello che conta davvero, è ancora formato dall'aristocrazia e dalla più facoltosa borghesia imprenditoriale, e difficilmente si può considerare

<sup>1</sup> Si veda per esempio Sergio LUZZATTO, *Ombre rosse. Il romanzo della Rivoluzione francese nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2004, che utilizza alcuni dei testi chiave al centro dell'interesse anche di Arienta.

socialmente stratificato. La venerabile tesi gramsciana dell'opera come sostituto italiano del grande romanzo europeo è stata da tempo messa in discussione, e sappiamo che il melodramma divenne spettacolo "popolare", qualunque cosa ciò significhi, solo nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento. Proprio per questo occorrerebbe distinguere accuratamente tra il Verdi di *Macbeth* e quello di *Aida*. Un discorso simile, benché diversamente articolato, andrebbe fatto per l'opera francese; nel libro questa non è presa in considerazione salvo che per il *Don Carlos*, che appare un po' estraniato dal suo contesto.

Di una seconda difficoltà Arianta appare pienamente consapevole:

La diversa condizione/possibilità di accesso alla fonte originaria divide i lettori di un romanzo dagli spettatori di un'opera. Le voci-suono dei personaggi sono infatti «custodite» in entrambi i generi in un testo scritto (libro e partitura), ma che nel romanzo è destinato alla lettura (mentale o ad alta voce), nell'opera lirica è funzionale alla prassi scenica del teatro musicale. Nel palcoscenico mentale creato dallo scrittore a beneficio del lettore i personaggi hanno tratti vocali definiti. La parola scritta li blocca, li rende cani fedeli legati alle decisioni di chi li ha creati. Il lettore di un romanzo è «obbligato» a immaginarsi i tratti acustici delle voci dei personaggi [...]. Una condizione che in una partitura è riservata solo a quanti leggono la musica. [...] La maggior parte degli spettatori è così costretta a «fidarsi» di ciò che gli interpreti propongono [...]. [I]l testo scritto, custode di dati acustici «in potenza» resta soprattutto *virtuale* nel teatro privato che il lettore è chiamato a immaginarsi nelle pagine silenziose di un romanzo; mentre in un'opera è il punto di partenza per una rappresentazione *sonora* realizzata dai cantanti lirici sul palcoscenico (18-19).

Giustissimo: una cosa è leggere frasi come «Dora whispers with her arm about my neck» (*David Copperfield*, cit. a p. 96) o «Ce cri de l'inexprimable angoisse n'est donné qu'aux mères» (*Quatrevingt-treize*, cit. a p. 120, ma il passo è attribuito da Arianta a *Notre-Dame de Paris*) e immaginarsi come suonerebbero le relative espressioni vocali se assistessimo alla scena, altra è emozionarsi ascoltando *Macbeth* o *Violetta* cantare «a voce spiegata» o «con un filo di voce» come prescritto da Verdi. Altrove Arianta parla dell'«adozione di alcuni codici del dramma applicati ad altri contesti (nella fattispecie il romanzo e l'opera)» al fine d'incrementare «il potere "persuasivo" del testo, la spinta al "cambiamento" negli schemi di pensiero del pubblico», e di «"teatralizzazione" del romanzo» (267-268). Ma, stranamente da parte di un'artista teatrale, l'autrice non sembra tener conto fino

in fondo di questa differenza essenziale: la natura di «testo scritto» di un'opera letteraria e di una partitura è molto diversa; il vero testo di un'opera è quello scenico, la partitura, almeno nell'epoca di cui stiamo parlando, è una sorta di pre-testo, e casomai il testo scritto è quello del libretto, che comunque gode di un grado di letterarizzazione minore del testo di un dramma "di parola". Invece la partitura verdiana, col suo proliferare di prescrizioni esecutive, è trattata alla stessa stregua delle pagine dei romanzi, come appare evidente in una frase come questa, che a mio parere inverte le priorità del processo compositivo di Verdi:

Gli autori esaltano i tratti «sonori» della voce nella loro «evidenza» sul piano percettivo e al contempo li «annullano» attraverso il segno sulla pagina scritta (*sia in un romanzo, sia nella partitura, ma in quest'ultimo caso in vista della rappresentazione*) (268; corsivo mio).

È anche strano che Arianta non consideri quasi per nulla l'Hugo autore drammatico, in sé e nella sua influenza su Verdi; non che lo ignori del tutto, ma che dire di un'affermazione come la seguente?

L'accentuato interesse di Hugo per l'essenza acustica della parola, fino ad attribuirle un primato sul significato [...] è riconducibile alla *frequentazione assidua del genere poetico*, quindi alla sensibilità al «suono» della parola *nella bidimensionalità della carta*. Condizione (oltre che scelta) antitetica rispetto a quella in cui si muove, per esempio, Verdi, che nella prassi operistica si misura con le problematiche poste dalla mediazione affidata a interpreti in carne ed ossa (266; corsivi miei).

Eppure Hugo era, non meno di Verdi, un "uomo di teatro", che creava i suoi personaggi pensando agli interpreti che avrebbero dato loro vita sul palcoscenico. Un aspetto che non avrebbe dovuto essere trascurato in questo contesto è infatti l'influenza sui drammaturghi dell'Ottocento, ma anche indirettamente sui romanzieri, dell'arte recitativa dei grandi attori: Kean come esempio e Lemaître come interprete furono fondamentali per Hugo, così come Modena e Salvini per Verdi, il quale desiderava che i suoi cantanti si ispirassero a questi esempi. Di più: Hugo, Dickens e Verdi appartengono alla sfera di quella che, sulla scorta di un fortunatissimo libro di Peter Brooks, si usa chiamare *melodramatic imagination*: a monte dei loro personaggi, dei loro dialoghi, delle loro situazioni v'è un'esperienza teatrale in cui il *come* ci si esprime (per mezzo del gesto e di tutte le risorse della performance vocale) è altrettanto e anzi più importante di *cosa* si dice. In realtà l'intera concezione teatrale di Verdi si forma sull'esperienza del

teatro *visto e ascoltato* in Italia, a Parigi e a Londra, francese, inglese, spagnolo e tedesco, di alto e di basso livello, in musica e no. La documentazione in proposito è inequivocabile ed è stata abbondantemente studiata: anche quando parte da un testo che non ha mai veduto rappresentare, Verdi lo *vede* e lo *sente* fin dall'inizio sulla scena. E in questa concezione l'esempio hugoliano, sia direttamente sia come mediatore di altre esperienze, è difficilmente sopravvalutabile.

Inquadrato da una *Ouverture* e da un *Finale ultimo*, il corpo centrale del libro (27-253) è costituito da due grossi capitoli in cui le premesse teoriche sono messe alla prova di analisi di passi specifici delle opere selezionate, secondo due prospettive diverse ma complementari.

Nel primo capitolo (*La voce del potere. Il personaggio come parlante*), la premessa è che «la voce, nell'esprimere schemi di pensiero, educazione, contesto sociale, cultura e forme differenti di controllo, descrive micropoteri personali fra gli individui, risultato del macropotere esercitato da una società e dalla classe dirigente che impone e propone loro forme di comportamento» (27). Al centro dell'attenzione è il concetto di *self-control*, da sempre ritenuto prerogativa di chi esercita o vuole esercitare un potere a qualsiasi livello, in quanto opposto alla libera manifestazione della vita interiore per mezzo di un uso spontaneo, non controllato, delle risorse vocali, già propugnata da Rousseau e ritenuta distintiva dell'uomo nuovo e libero uscito dalla Rivoluzione. L'opposizione tra queste due diverse modalità di gestione della voce, in quanto rivelatrice di variabili rapporti di potere, è studiata in passi scelti delle opere campione, con esiti diversi tra i tre autori-icona, che dipendono non solo e non tanto dalla differenza tra i generi quanto, secondo la tesi generale dell'autrice, dai diversi contesti sociali e politici in cui essi agiscono e dalle diverse ideologie di cui si fanno interpreti.

Nel secondo capitolo (*Il potere della «voce-suono». Il personaggio come oratore*) l'attenzione si sposta dai rapporti che si instaurano «dentro la cornice dell'intreccio» alle

strategie [...] con cui gli autori rendono «persuasiva» la particolare forma del loro discorso pubblico, affidato alla scrittura. I personaggi, infatti, sono *oratori* «al quadrato» che si rivolgono a due categorie di destinatari: i personaggi-ascoltatori *dentro* la cornice dell'intreccio e, al suo esterno, il pubblico in carne ed ossa (155).

La distinzione fa intravedere l'abbozzo di un'estetica dell'efficacia di grande interesse. Chi scrive deve però confessare che la sua attesa è restata un po' delusa: di fatto la maggior parte delle analisi svolte da Arienta è rivolta

a ciò che accade dentro la cornice del romanzo o dell'opera, ai rapporti rappresentati all'interno di essa: e basti in proposito citare i titoli di alcuni dei paragrafi o sottoparagrafi in cui il capitolo è diviso: «*Actio et dispositio*. La voce-suono e i punti nodali dell'intreccio più emotivi. Esordio e congedo» (163); «Strategie oratorie e aspetti vocali nei dialoghi decisivi per il destino del personaggio» (167); «*Pathos, prepon* e generi del discorso» (208), a sua volta articolato in «Dichiarazioni d'amore» (209), «Estremi addii fra genitori e figli» (223) e «Dispute politiche» (231). Non mi pare che al destinatario finale, lettore o spettatore, sia riservato un ruolo significativo.

Anche limitandosi alle sole scene verdiane, non è possibile dar conto qui delle molte singole analisi condotte da Arienta; mi limito perciò a dar conto del metodo seguito e a qualche esemplificazione. Coerentemente col l'assunto, le analisi sono incentrate sulle linee vocali dei personaggi, di cui vengono funzionalizzate le indicazioni dinamiche (forte, piano, crescendo, diminuendo) e di articolazione (marcato, accentato, staccato), le prescrizioni esecutive (dolce, a mezza voce), la gestione ritmico-agogica (lento/veloce, accelerando/ritardando, siano essi prescritti con parole o realizzati per mezzo della notazione musicale), infine la gestione dei profili intervallari in senso melodico (ascendente/discendente, ampio/ristretto, note ribattute); il tutto di solito in pericopi di lunghezza non superiore alle due battute). Arienta (che fa lodevolmente riferimento alle edizioni critiche disponibili, fondamentali per questi aspetti) sfrutta la peculiarità della scrittura vocale verdiana, abbondante di segni di ogni genere in funzione del realismo espressivo («inventare il vero») che è il nucleo della poetica verdiana. E poco importa il fatto che Verdi porti a compimento una tendenza a caricare la scrittura di "intenzioni" che è già evidente nei suoi predecessori, dato che il discorso non riguarda qui lo sviluppo storico del linguaggio, ma l'opera di Verdi è assunta come esemplare di una situazione.

L'approccio è di grande interesse sia teorico sia pratico e potenzialmente capace di arricchire le tradizionali prospettive analitiche incentrate su forme grandi e piccole, relazioni armoniche, orchestrazione. Non si dice che dovrebbe sostituirle, ma può fruttuosamente incrementarle; naturalmente senza dimenticare che analizzare un'opera teatrale significa capire il funzionamento complessivo di un messaggio multiplo, fatto di parola, suono, gesto, immagine, il cui significato non è evincibile da nessuna di queste componenti presa a sé.

Quel che mi ha lasciato perplesso alla lettura complessiva è il fatto che, se l'applicazione concreta del metodo a singoli passi produce a volte lettu-

re convincenti, ripetuta più e più volte, come in effetti accade, dà l'impressione di una certa meccanicità. Alla fine, si tratta sempre di constatare che a un forte si oppone un piano, a un incremento di sonorità e di velocità un corrispondente decremento, a una prevalenza di intervalli ampi un procedere quasi declamato. E ogni volta a queste opposizioni si attribuisce la responsabilità di un senso che consiste in tentativi di estrinsecare l'interiorità o al contrario di reprimerla, di imporre o contrastare una posizione di potere e così via; senso o tautologico rispetto alle parole del libretto o più spesso imposto dall'esterno, in una specie di circolarità ermeneutica per cui si legge nel testo ciò che si è deciso di volervi leggere. Ribadisco: a lasciarmi perplesso non è il fatto che il metodo non funzioni, ma semmai che funzioni anche troppo bene.

Un estratto di una certa estensione servirà a far comprendere quel che voglio dire:

Nell'interpretazione verdiana e ottocentesca della società di corte in *Rigoletto*, l'appiattimento della curva melodica in frasi condotte sulla stessa nota ribattuta – adottato con particolare insistenza dai frequentatori del palazzo – è espressione di un'anestesia generale dei sentimenti. Investe sia chi lo adotta per lavoro (come il protagonista) sia chi lo usa come prassi abituale di comportamento in un ambiente dove ognuno è obbligato a mascherarsi per proteggersi o/e per esercitare meglio il proprio potere. Il distacco affidato alla «monotonia» dell'eloquio si trova nel rapido scambio di battute fra il Duca e Borsa [...]. La stessa nota ribattuta (mi) contraddistingue due turni di parola, eccetto la sillaba finale delle due ultime misure concluse con un'ottava discendente [...]. Anche Marullo si esprime su una stessa identica nota nell'annunciare agli altri Cortigiani la novità del giorno [...].

Rigoletto usa circa 44 frasi e incisi sulla medesima nota ribattuta, più del doppio rispetto a Manrico (14) e Violetta (20), ma poco meno di Don Carlos (49). Il distacco professionale e al contempo il cinismo del buffone si esprimono nella «piattezza» della linea melodica fin dalla battuta d'ingresso [...]. Il blocco della curva melodica è insistente quando il Duca ordina di arrestare Monterone [...] mentre il prigioniero formula la maledizione contro il padrone di casa e Rigoletto [...]. Non a caso, da questo punto in avanti, i rapporti di potere emergono nella loro reale precisione. Il Duca reagisce, infatti, con un rapido ordine impartito sulla stessa nota [...] e si dimentica di quelle parole. Rigoletto, al contrario, le interiorizza [...] in una persecuzione acustica che lo ossessiona nel corso dell'azione [...]. «consapevolezza inconscia» del divario sociale che lo condanna a una sconfitta annunciata.



Dopo il rapimento di Gilda, la stessa nota ribattuta segnala l'ira di Rigoletto, nella fallimentare prova di forza con i Cortigiani [...]; esercizio del proprio illusorio potere di padre offeso nell'onore [...]. Atteggiamento di distacco e superiorità riscontrabile ancora quando dialoga con Sparafucile nell'ultimo Atto, mentre organizza il delitto [...]. Cortigiani e assassini obbligati per motivi «professionali» a dimenticarsi delle proprie emozioni si esprimono non a caso con frasi «monotoniche», prive del «calore» delle intonazioni. Nella fase di preparazione del delitto e del sacrificio-suicidio di Gilda l'immobilizzazione del discorso su una stessa nota coinvolge tutti i personaggi: assenza di sentimenti in Sparafucile e Maddalena verso il cliente e la vittima innocente [...]. Manifestazione di annientamento interiore in Gilda [...], così come in Rigoletto alla vista di Gilda nel sacco, moribonda [...] (37-38).

Insomma, una stessa formula serve a rappresentare tutto e il suo contrario: non credo che questo tipo di esegesi sia in grado di render conto del movimento drammatico complessivo dell'opera, anche se senza dubbio i fenomeni descritti possono contribuire a costituirlo.

Di più, mi sembra che Arienta non tenga abbastanza conto dell'efficacia che tecnica vocale, convenzioni linguistiche, *topoi* di scrittura, tradizioni formali hanno nella costituzione del linguaggio verdiano (come di qualunque altro compositore). Si potrebbe infatti osservare che è discutibile operare confronti numerici tra una parte di baritono e parti di soprano e di tenore; che la prevalenza delle note ribattute nei passi descritti non è tanto una scelta locale, quanto una conseguenza dell'applicazione su ampia scala del "parlante", una tecnica derivata dall'opera buffa di cui Verdi fa uso consapevole in *Rigoletto*, ma anche in ampi tratti di *Stiffelio* e della *Traviata*, per definirne il complessivo colore discorsivo, prosastico, basso; e infatti è usata assai più parcamente nel *Trovatore*. Così come non sembra esservi coscienza della differenza del regime melodico prevalente in recitativi, parlanti e cantabili; si veda quanto si dice di Violetta, dove sono accostate frasi tratte da parlanti («Un cor?... sì ... forse... e a che lo richiedete?...») e da recitativi («In core scolpiti ho quegli accenti»; «[S]ola, l'abbandonata in questo l'popoloso deserto l'che appellano Parigi»), che di volta in volta esprimono la «dissimulazione di una vacua mondanità», la «reminiscenza acustica di voci e parole che si insinuano, sedimentano nella memoria», l'«apparente cinismo, mezzo di sopravvivenza nel deserto parigino» (39-40). Ma si potrebbe ricordare che «Ah il supplizio è sì spietato», indubbiamente un grido di ribellione, era reso nella versione originaria con una frase melodica frastagliata ed estremamente dilatata, nella revisione con una

sequela di Mi ossessivamente ripetuti: che la Violetta del 1854 sia più repressa di quella del 1853? Si pensi anche una melodia quale, nel *Trovatore*, «Tacea la notte placida», il cui procedere per note ripetute e piccoli intervalli connota all'inizio il fatto che si tratti di un racconto per poi portare gradualmente alla piena espansione sentimentale di «Dolci s'udiro e flebili». Viceversa, quando Gilda deve confessare al padre la propria colpa, lo fa con una melodia cantabile («Tutte le feste al tempio») che, pur intessuta di intervalli piuttosto ampi (quinte e ottave), rende benissimo lo sforzo di superare il naturale pudore, ciò che avviene nelle abbandonate battute conclusive, dove pure si parla di un tacere («Se i labbri nostri tacquero I dai labbri il cor parlò»). Questi controesempi non invalidano la lettura che si dà di altri passi, ma possono mettere in guardia contro l'illusione di metodi analitici e chiavi interpretative buoni a spiegare tutto.

All'inizio di questa recensione ho fatto capire di non essere completamente persuaso da questo libro, e quanto ne ho detto ha senz'altro concesso ampio spazio a dubbi e critiche; onestà voleva che questi fossero adeguatamente motivati e spero di esservi riuscito. Non sembri fuori luogo se concludo affermando che si tratta di un libro da leggere e da discutere, sia per ricavarne nozioni nuove e idee valide sia per lo stimolo intellettuale che il lettore potrà trarre anche dal dissenso.

Fabrizio Della Seta

Eduardo CIAMPI e Mino FREDÀ, «*Macbeth*» tra Shakespeare e Verdi: la tragedia della regalità dissacrata, San Demetrio Corone, Irfan, 2015 (Melodramma e filosofia perenne, 1), VI + 120 pp.

La comparsa di una nuova collana dedicata ai rapporti fra titoli operistici e relativi ipotesti va salutata con favore, soprattutto se lo stimolo viene, come di rado accade, da chi si occupa di teatro parlato. Eduardo Ciampi, curatore dell'iniziativa, nonché coautore di questo primo volume, è «docente in lingua e letteratura inglese» (quarta di copertina) – ma non è chiaro a quale grado dell'ordinamento scolastico, né in quale istituto –, traduttore e già autore di uno studio su Shakespeare. L'approccio comparativo tra produzione operistica e fonti letterarie è terreno molto battuto dalla ricerca, ma particolarmente fecondo e suscettibile di continui dissodamenti.

I dubbi sorgono però sin dall'iniziale *Nota del curatore della Collana*, dove si rivela l'impostazione generale, chiaramente ideologica e di matrice cattolica, tesa a cogliere nei testi indagati «quella particolare simbologia