

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 l 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 ipotesi 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

che rimanda a un approfondimento interiore, attraverso un approccio anagogico al testo» e a offrirne una lettura «attraverso la prospettiva della *Sophia Perennis*» (V). Nel caso del *Macbeth* di Shakespeare ciò si traduce nell'ovvia discussione intorno alla regalità dissacrata messa in risalto fin dal titolo. L'argomentazione viene impostata nel primo capitolo sulla contrapposizione fra una regalità gerarchica, sacra, propria «delle società tradizionali» (non meglio definite cronologicamente, geograficamente, culturalmente; 9), che poggia su un'investitura divina, incarnata nella «figura del re santo, del saggio che – soltanto dopo un fruttuoso lavoro interiore – si pone alla guida del proprio popolo» (15), e una regalità affermatasi con l'avvento di un'altrettanto generica modernità, individuata a partire da riferimenti di volta in volta differenti e imprecisi – la «filosofia umanistica» (12), lo «scisma anglicano» (13), il «XVI secolo» (111), «una mentalità che tende a essere soprattutto meccanicistica» (ivi) –, in cui i valori 'tradizionali' sarebbero ribaltati e, perciò, condannabile. Il teatro di Shakespeare, e il *Macbeth* in particolare, individuerebbero questo momento di passaggio. Il regicidio sarebbe l'atto più atroce in quanto sovvertimento della regalità intesa come riflesso dell'«armonia cosmica» e come «modello assoluto dell'ordine» (22), dunque atto contro natura, vera e propria profanazione. Questo concetto è ripreso e ribadito senza sosta nel corso dell'analisi del dramma che forma il secondo capitolo e ancora nel quinto e ultimo capitolo, al punto che il lettore appassionato d'opera è legittimato a richiamare alla mente il verso del rossiniano don Bartolo «Basta, basta per pietà».

Per il medesimo lettore la delusione più cocente giunge nella seconda parte del libro, dedicata al lavoro verdiano, stesa da Mino Freda, compositore e docente dell'Istituto Europeo di Design a Roma. A un'introduzione assai generica (capitolo terzo), segue null'altro che una guida all'opera (capitolo quarto), condita con asserzioni sommarie («Tutta l'opera è pervasa da un carattere scuro e drammatico in virtù di una scelta timbrica affidata all'uso convincente della sezione dei legni insieme a quello sciolto degli archi; mentre il ruolo degli ottoni è dedicato a momenti di grande tensione», 68) quando non incomprensibili (la convenzione dell'aria di sortita della primadonna viene indicata come la «consuetudine dell'epoca che pretendeva l'avvio con una dolce cabaletta [?] per strappare i primi e rassicuranti applausi», 74). E cosa dire dell'improprio rimando al presunto modello offerto dalla «banda di Busseto» (77) per la marcia che introduce re Duncano? Torna inesorabilmente la mitografia del Verdi 'contadino' e 'paesano', ormai fortunatamente superata, e, nel caso specifico, smentita

da Fabrizio Della Seta, il quale ha dimostrato come la marcia del *Macbeth* si rifaccia a una tradizione affatto diversa.<sup>1</sup>

Si affaccia così un'altra difficoltà di questo volume. L'inadeguatezza bibliografica è sconcertante rispetto a un'opera tanto studiata. I soli riferimenti specifici rinviano a pubblicazioni divulgative di Charles Osborne e Piero Mioli,<sup>2</sup> a dispetto dell'intenzione di mettere a disposizione «un'ampia bibliografia» (VI). Questo succinto campionario può rivelarsi sufficiente per rammaricarsi di un'occasione perduta, che nulla aggiunge agli studi verdiani, né all'invocata prospettiva interdisciplinare. Sotto il profilo editoriale, al di là di alcune sillabazioni errate e di alcuni refusi («al quanto», 76; «scenala», 78), infastidisce il formato minimo degli esempi musicali, in molti casi privi della corretta proporzione fra dimensione orizzontale e verticale.

Federico Fornoni

Emanuele D'ANGELO, «*Invita Minerva*». *Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Foggia, Grenzi, 2016, 125 pp.

*Invita Minerva*, ispirazione controvento. Fu lo stesso Francesco Maria Piave a confidare a Giuseppe Verdi, il compositore e l'amico, ammirato, amato e tante volte subito, che contro il volere di Minerva nulla di buono può esser creato: «Persuaditi ch'io non sono né indolente, né poco volenteroso, ma che, *invita Minerva*, non v'ha uomo che possa far nulla di bene» (6). Questa lucida e rassegnata consapevolezza fa del controverso librettista un piccolo eroe negativo, e può disporre a una solidale indulgenza. Ma è proprio da simili inclinazioni affettive che Emanuele d'Angelo mette in guardia. Piave è stato oggetto di giudizi contrastanti, suscitati più che da riscontri oggettivi e da puntuali disamine, dal fatto in apparenza enigmatico che proprio a lui Verdi abbia affidato la stesura di ben dieci libretti, e tra questi alcuni

<sup>1</sup> Fabrizio DELLA SETA, *Re Duncano va a morire*, nel suo «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 97-110 (già apparso come *Re Duncano va a morire. Un itinerario rivoluzionario da Shakespeare a Verdi*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee. Atti del Convegno internazionale, Roma, 29-30 novembre 2001*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2003, pp. 23-35).

<sup>2</sup> Charles OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1975 (qui se ne cita una riedizione del 1979, senza rimandare all'originale inglese: *The complete operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969); Piero MIOLI, *Il teatro di Verdi*, Milano, BUR, 1997 (erroneamente indicato come *Il teatro verdiano*).