

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

L - 2015

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

cato alla situazione della pubblicistica italiana nel 1950 (*Il dibattito musicale nella pubblicistica*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini, 1998, pp. 369-396). Nella sostanziale continuità di tematiche e di impostazioni, riscontrabile almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, solo alcune esperienze («Il diapason», «Incontri musicali») mostrano una netta volontà di rinnovamento. La critica musicale italiana si affaccia alla seconda metà del secolo, quindi, portando con sé molte delle contraddizioni e delle insicurezze metodologiche che avevano contraddistinto la sua storia precedente.

MARIA GRAZIA SITÀ

LUCIANO ALBERTI, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Firenze, Olschki, 2013 (Fondazione Carlo Marchi – Quaderni, 47), XXX-522 pp.

La giovinezza finisce a quarant'anni, parrebbe dirci Luciano Alberti in questa aggiornata ricognizione biografica su Dallapiccola che si arresta al 1944, l'anno in cui il compositore, nato nel 1904, festeggia il suo quarantesimo compleanno. La fine della guerra segna comunque una forte cesura, sia per la storia in generale sia per la vicenda individuale di Dallapiccola, ciò che giustifica la scelta dell'autore ben al di là della definizione di un presunto periodo giovanile. L'evento della guerra infatti, dai suoi segni premonitori fino alla catartica liberazione, coincide con la svolta stilistica fondamentale nel percorso di Dallapiccola, ovvero con la progressiva assunzione della tecnica dodecafonica, la quale da un lato connota nei *Canti di prigionia* e poi nel *Prigioniero* le vette più alte della sua produzione e dall'altro suggella, in veste di *protest music*, l'antifascismo cui il compositore era giunto dopo un'iniziale adesione al regime. L'iscrizione al partito risale al 1933. Luciano Alberti parla addirittura della convergenza «fra due conversioni», l'una politica l'altra musicale, che giunge a pieno compimento verso gli anni della guerra, e che questo volume contribuisce a delineare con ulteriore precisione.

Proprio relativamente al 1933, Alberti riporta ora un dato biografico che lui stesso definisce «rivelazione sensazionale»: il fatto che in quell'anno Dallapiccola – a dispetto dell'iscrizione al PNF e della frequentazione di Villa Salviatino, dimora del letterato e storico dell'arte Ugo Ojetti e simbolo di una Firenze allora fascistissima (Ojetti era stato fra i firmatari del manifesto degli intellettuali fascisti nel 1925 e avrebbe aderito alla Repubblica di Salò) – frequentò una delle case fiorentine più antifasciste in assoluto, quella della famiglia Rosselli, dimora di Carlo e Nello (pur se il primo era latitante) e della loro madre Amelia, scrittrice. La notizia non stupirà eccessivamente gli studiosi della figura di Amelia Rosselli, la nota poetessa (oltre che musicologa-musicista-compositrice) figlia di Carlo e omonima della nonna, che nel dopoguerra si trovò a studiare contrappunto proprio con Dallapiccola a Firenze e a Roma, pare su stimolo della nonna stessa. Il nome di Dallapiccola era noto nella famiglia Rosselli; chissà che tra le carte di Amelia junior, conservate fra le biblioteche di Pavia e Viterbo, sia rimasta qual-

che traccia che possa aiutarci a rispondere alla domanda che lo stesso Alberti si pone: in quale momento e modo Dallapiccola avrà vissuto l'inconciliabilità fra il regime e i Rosselli, e in quale misura sarà stato consapevole, nel 1933, del loro antifascismo?

Alberti ha rinvenuto questa notizia in una lettera scritta da Dallapiccola al compositore Leone Sinigaglia. Si tratta di una delle pagine autografe e autobiografiche inedite che informano il volume e ne costituiscono la ragione sostanziale d'interesse rispetto a quanto già pubblicato su Dallapiccola. Infatti è grazie a questi documenti, conservati in alcuni archivi fiorentini, che Alberti riesce a ripercorre la parabola del compositore, senza dire cose radicalmente nuove ma allargando comunque la prospettiva. Gli scritti autobiografici 'ufficiali', già ampiamente noti perché pubblicati per iniziativa dello stesso compositore e debitamente contestualizzati dagli studiosi (*in primis* da Fiamma Nicolodi), vengono integrati tramite lettere, appunti, 'carte infantili', biglietti, disegni, cartoline illustrate, fonti mai esplorate che fanno affiorare alcuni elementi sommersi. Quella di Alberti, insomma, è una sorta di collazione tra fonti vecchie e nuove, o meglio un «procedere a incastri» (come lo definisce lui stesso nell'introduzione), con le seconde che si innestano sulle prime a guisa di «chiose pertinenti».

«Illuminazioni laterali» è forse l'espressione più appropriata a casi come quello, appunto, del contatto con casa Rosselli. Ma già all'inizio del volume compare una lettera retrospettiva, indirizzata a Paola Ojetti, che aggiunge un dettaglio sull'infanzia del futuro compositore di musica vocale-teatrale, nonché librettista egli stesso: la scoperta della rima. Tra i fili rossi che attraversano le cinquecento pagine successive – preannunciati del resto in un'introduzione di tale sintesi che potrebbe quasi rendere superflua una recensione – vi è appunto la passione letteraria di Dallapiccola, che prediligeva certi autori e al quale piaceva scrivere (come emerge, tra l'altro, dai suoi stessi scritti). Assume così una connotazione particolarmente intensa, fra i vari episodi, l'incontro con Antoine Saint-Exupéry, ammirato nella sua statura di uomo e scrittore in generale, oltre che in relazione a *Volo di notte*.

Tramite la guida esterna dell'autore e le testimonianze di vari personaggi, tutto il libro pare finalizzato a valorizzare la parola di Dallapiccola, che assume toni fra la mera attestazione e il racconto. Quasi sempre dalla prospettiva della prima persona, dunque, vengono rievocati i passaggi fondamentali del suo percorso biografico e musicale: la precoce inclinazione per l'opera; i primi studi, musicali e non; l'inizio della carriera di compositore, che a partire dal 1934 surclasserà quella del didatta («stentata») e del pianista («di puro complemento»); i rapporti con i compositori e i colleghi, col 'padre putativo' Vito Frazzi, col panorama contemporaneo musicale italiano ed europeo e le istituzioni musicali (emergono alcuni dati non ancora abbastanza noti, come il tentativo di ritiro dal Sindacato dei Musicisti nel 1941); il tormentato rapporto con il fascismo e la 'resistenza' musicale (col tentativo di creare una «setta dodecafonica», insieme ad Adone Zecchi e a Riccardo Nielsen, che «rimase sulla carta»); ma c'è anche il tema della sua religiosità (da Alberti già affrontato in precedenza). Tutto, fin dall'inizio, in contrappunto con i grandi eventi storici intorno alle due guerre.

Fra cose note, meno note e inedite, Alberti raccoglie una grande quantità di informazioni, date, riferimenti a fatti e personaggi, fornendo un contributo utile per tracciare un profilo del compositore. Da un punto di vista redazionale va però rimarcata l'assenza di indici (dei nomi e delle opere, ma eventualmente anche dei termini) che forse avrebbero reso la consultazione più agevole. Le varie tematiche scorrono lungo ventidue capitoli, i primi otto dei quali sono ispirati a fasi della vita di Dallapiccola: *Memorie e carte infantili – L'esilio, l'adolescenza – Il ritorno in patria – A Firenze – All'ombra del "Salviatino" – Gli esordi del concertista e del compositore – A Vienna, A Berlino: grandi ascolti (gennaio-febbraio 1930) – Primavera, estate (l'ultima estate a Pisino), autunno 1930*. A partire dal nono, invece, ciascun capitolo è dedicato a un anno specifico, dal 1931 al 1944.

Il carattere 'ibrido' della ricognizione di Alberti non risiede solo nella collocazione tra fonti vecchie e nuove, ufficiali e private, ma anche in un'indagine che pur appuntandosi molto, in generale, sulle pagine autobiografiche, cerca allo stesso tempo di mettere in guardia dai pericoli di un'autobiografia e dai noti errori ermeneutici sempre in agguato. L'avvertenza è già contenuta nella puntuale introduzione. Nel prosieguo, una delle chiose più critiche è quella rivolta a ciò che Dallapiccola scrisse spesso, disse o lasciò dire riguardo alla connessione fra la sua musica e i prediletti romanzieri Joyce e Proust, riguardo cioè all'influenza che queste letture potevano aver avuto sull'evolversi del suo linguaggio. Alberti rimarca che «a distanza di tempo l'argomento appare più specioso che musicalmente pregnante», insinuando il dubbio che Dallapiccola additasse certe corrispondenze fra le sue tecniche compositive e le strutture della *Recherche*, o le allitterazioni joyciane, allo scopo primario di affermare un proprio spessore culturale, «la propria ambizione di iscriversi in un circuito di connessioni il più qualificato, il più 'europeo': non meno che strabiliante agli occhi dei lettori italiani (e dei colleghi)».

Riguardo all'utilizzo composito delle fonti (gli scritti autografi inediti accanto a quelli autorizzati dal compositore), la possibilità di errori ermeneutici si annida a un altro livello. Le annotazioni personali di Dallapiccola, la cui pubblicazione non fu da lui autorizzata, contengono infatti certi spaccati di vita e pensiero che il compositore – lo sappiamo con certezza – non riteneva opportuno divulgare. *Vexata quaestio*: si tratta di elementi superflui e fuorvianti rispetto alla sua immagine e natura di compositore, oppure di elementi che possono piuttosto riconsegnarcene una più autentica? Il dilemma pare ben lontano dall'essere risolto, anche perché Alberti nella sua introduzione lascia capire di aver potuto consultare solo alcuni degli scritti di Dallapiccola rimasti: la maggior parte di essi, in particolare i diari e l'epistolario familiare conservati presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze, non sono né saranno consultabili e pubblicabili fino al 2040. Fu lo stesso compositore a porre il veto alla consultazione ponendo il limite dei cinquant'anni dopo la sua morte, poiché temeva che certi suoi toni confidenziali, o certi sfoghi addirittura violenti, potessero essere travisati. «La condizione dei cinquant'anni dopo la mia morte – scriveva a Mario Bortolotto nel 1970 – è dovuta non al timore

di offendere persone viventi. Ma dato che un diario è fatto di annotazioni personali, familiari, di cronaca, di vita in generale, di impressioni artistiche e non solo di questioni professionali, voglio evitare in tutti i modi il pericolo che i lettori spassionati (come potranno essere quelli, eventuali, a distanza di vari decenni) ne approfittino ancora per svisare il significato delle mie parole». Il limite venne poi portato al 2040 per volontà della figlia Annalibera. Alcune 'brecce' in questo muro sono state aperte grazie a Laura Dallapiccola – moglie del compositore – con opportune scelte e postille; ma per sapere in che misura certi scritti possano aiutare a comprendere meglio l'uomo e il compositore, e il mondo intorno e lui, dovremo aspettare ancora molto a lungo.

CARLO BIANCHI

Rethinking Britten, a cura di Philip Rupprecht, New York, Oxford University Press, 2013, XXXI-312 pp.

Dovremmo invero auspicare l'affrancamento della musica di Benjamin Britten da una serie di *cliché* che a tutt'oggi la vincolano al dato biografico. Nella fattispecie, l'omosessualità e (per un'opinabilissima relazione di transitività) la dialettica di corruzione e innocenza come argomenti determinanti di quell'arte sono divenute, a quasi quarant'anni dalla morte di Britten, oltremodo costrittive e altrimenti pregiudizievole. Semmai, l'eccentricità o la 'diversità' di Britten sta nell'espressione della fede cristiana nel corso di un secolo che dell'ateismo ha fatto vessillo. Gli stessi apostoli dell'opera britteniana la dissimulano, quasi fosse in grado di inficiare il lavoro di valorizzazione. Nell'insieme, i dodici contributi musicologici di *Rethinking Britten* eludono la questione o, nel peggiore dei casi, la evocano come motivo di resistenza e poi superamento a vantaggio della piena manifestazione dei contenuti emozionali. Per Paul Kildea riconoscersi non praticante – così nel caso di un ancor giovane Britten – vale una professione di agnosticismo; ma la parabola esistenziale e creativa del compositore avanza nient'affatto estranea a un processo di maturazione religiosa. Tutt'al più, vacillante attorno a problematiche di credo che nondimeno lo rafforzano interiormente: dall'educazione puritana in seno alla Low Church al fastidio per l'approdo della madre alla Christian Science; dal confronto con il cristianesimo audeniano all'asilo nella famiglia dei Quaccheri (forse opportunistico, ma non scervo da un arricchimento del personale antimilitarismo e dalla riflessione sulla natura divina, vera o presunta, di Gesù). La commovente celebrazione delle virtù teologali delle parabole da chiesa corona semplicemente un tracciato creativo che si leva intero «alla gloria di Dio», secondo l'ammissione dello stesso autore. Lo diciamo 'intero' perché, a dispetto delle letture in chiave rigorosamente sociologica, lo stesso *Peter Grimes* (se vale anche per Britten la considerazione che la musica è il vettore del dramma) concerne gli arcani disegni di Dio e le instabili attese dell'uomo, offrendosi quale riproposizione esiziale della vicenda veterotestamentaria di Giobbe.

nico, i bozzetti di costumi collegati ai personaggi, il tutto accompagnato dalla musica dell'opera incisa dallo stesso Gui anni dopo. I pregi di tale ricostruzione sono molteplici: il colpo d'occhio sulla scena e sulla sala del teatro valgono più di mille descrizioni. L'approssimazione all'impatto visivo originario è garantito da uno studio attento di tutti i materiali superstiti. La novità dell'operazione potrà suscitare qualche perplessità: ma un'attenta visione del video rivelerà le potenzialità di questo genere di ricostruzione virtuale.

Per comprendere invece come fu recepita l'attività del teatro risulta fondamentale la rassegna stampa: la curatrice Cristina Trinchero si è avvalsa dei tre libroni di ritagli approntati all'epoca da Marziano Bernardi e da Gatti stesso (conservati nel Sub-fondo Fini), integrando il materiale con ulteriori spogli di quotidiani e periodici. Risulta evidente la capacità di Gatti e del minuscolo ufficio stampa di propagare nel modo più ampio ed efficace le notizie relative alle attività del teatro. Anche questo rappresentò una novità nella gestione degli eventi musicali. Tanto più stupefacente appare il relativo oblio in cui è sprofondata il ricordo di tanta operosità nel giro di pochi anni.

Il volume si segnala per l'equilibrio degli interventi e per la perfetta integrazione delle prospettive multidisciplinari in un quadro d'insieme nitido e dettagliato. Tutto ciò lo rende un ottimo modello per analoghe imprese future.

CARLO LO PRESTI

Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nuove ricerche sugli scritti, a cura di Giuliano Bellorini, Anna Gasparotto e Franco Tagliapietra, Firenze, Olschki, 2011 (Documenti del MART, 13), 195 pp.

Questo volume è il risultato di un lungo percorso iniziato nel 2004: in quell'anno il MART di Rovereto acquisì l'archivio dei

documenti appartenuti a Luigi Russolo, per allestire, due anni più tardi, la mostra monografica *Luigi Russolo: vita e opere di un futurista*. Se la mostra era dedicata soprattutto alle opere del Russolo pittore e compositore, quest'iniziativa editoriale approfondisce invece la riflessione teorica, offrendo una buona selezione di documenti presenti nell'archivio, in gran parte inediti.

La raccolta di scritti è suddivisa in tre sezioni (musica, occultismo e arti figurative), ognuna introdotta da un breve saggio, in modo da offrire una panoramica sulle principali sfere di interesse della sfaccettata attività intellettuale di Russolo. La prima parte è dedicata interamente al suo testo più influente e noto, *L'arte dei rumori*, qui proposto in un'edizione critica a cura di Giuliano Bellorini. Recentemente questo trattato è stato oggetto di interessanti iniziative editoriali: tra queste si può ricordare la riproduzione fotografica dell'edizione del 1916 (Viterbo, Stampa alternativa – Nuovi equilibri, 2009), di cui l'edizione critica si rivela un perfetto complemento per conoscere più da vicino le fasi di gestazione di questo testo fondamentale. Bellorini riesce efficacemente a tracciare il modo in cui Russolo ampliò il nucleo iniziale del trattato a partire dal *Manifesto futurista* del 1913. Nei successivi tre anni Russolo proseguì la riflessione attraverso una serie di articoli, e decise infine di integrare questi contributi nella versione definitiva del testo. L'apparato critico permette di individuare i riferimenti teorici a cui Russolo attinse, segnalando alcuni trattati di acustica pubblicati tra Otto e Novecento. A questo proposito si offre, a partire dai documenti presenti nell'archivio, una chiave di lettura nuova in merito al rapporto tra Russolo e la tradizione degli studi musicali. Secondo Bellorini, l'immagine comunemente accettata di un personaggio iconoclasta e demolitore andrebbe stemperata: il curatore ritrae Russolo come un intellettuale desideroso di colmare le proprie lacune nella teoria musicale e impegnato a cercare nella storiografia musicale una corrente alternativa che potes-

se avvalorare le sue scelte radicali. Bellorini arriva a queste conclusioni dopo aver individuato, tra gli appunti di Russolo, un quaderno contenente la traduzione di ampi passaggi del *Cours de composition musicale* di Vincent d'Indy. Il compositore francese scrisse questo testo dopo gli anni di insegnamento alla *Schola cantorum* parigina, presso la quale studiò anche Edgard Varèse; questo volume rappresentò per molto tempo una strada anticonvenzionale rispetto alle scuole più paludate e tradizionaliste (come quella del *Conservatoire de musique*). Sebbene manchino documenti certi in proposito, Bellorini arriva a ipotizzare che sia stato proprio Varèse a suggerire a Russolo la lettura del *Cours* durante la loro frequentazione parigina, avvenuta tra il 1929 e il 1933.

Le altre due parti in cui è suddiviso il volume sono dedicate ad argomenti in cui la sfera musicale riveste un ruolo solo marginale. La seconda sezione raccoglie una selezione di scritti inediti (a cura di Anna Gasparotto) provenienti dai diari che Russolo stese tra il 1932 e il 1939. Il tema prevalente, in queste pagine, è la meditazione intorno alle esperienze occultistiche che Russolo stava conducendo durante la preparazione del suo trattato *Al di là della materia* (Milano, Fratelli Bocca, 1938), dedicato principalmente allo spiritualismo e alla teosofia. Questi diari raccontano i tenaci tentativi di Russolo nell'indagare la dimensione della «forza vitale» (p. 95) e del magnetismo attraverso una serie di esperimenti. Occasionalmente queste riflessioni affrontano il tema della creazione artistica, mentre sono assenti i riferimenti al mondo musicale contemporaneo. La sola eccezione – seppur significativa – è quella di Varèse, il cui nome compare in una pagina del 21 maggio 1933 (qui a p. 97). Nel corso di una disquisizione sul rapporto tra padronanza tecnica ed espressione del mondo interiore dell'artista, Varèse è citato come esempio da contrapporre alla mediocrità nell'arte. In una visione allegorica, Russolo descrive Varèse come l'unico in grado di squarciare il muro della tecnica e

di rivelare un infinito stellato, seppur ancora indistinto. Peccato che questo interessante asse Russolo-Varèse non sia stato integrato con ulteriori ricerche d'archivio: in diverse lettere indirizzate allo stesso Varèse (tutt'ora inedite e conservate presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea) Russolo sviluppa e amplia proprio queste riflessioni.

La terza sezione del volume, curata da Franco Tagliapietra, raccoglie gli scritti (articoli e lettere) dedicati specificamente all'arte figurativa. Nella maggior parte di questi contributi, Russolo adempie al ruolo di divulgatore dei principi del futurismo, esaltandone i protagonisti. Talvolta però il discorso si inoltra in interessanti incursioni nella storia dell'arte, in cui si scopre un originale rapporto con i grandi maestri del passato. In uno di questi interventi (*Il Novecento italiano*, «La Borsa», 4 marzo 1926) Russolo valuta la «grande tradizione italiana» come «eminente rivoluzionaria» (p. 144), riconosce in alcuni grandi predecessori la capacità di scardinare le convenzioni del proprio tempo e auspica che la contemporaneità possa trarne un insegnamento. Queste riflessioni, seppur elaborate all'interno di un discorso sulle arti figurative, permettono di inquadrare meglio il rapporto tra Russolo e la storia e meriterebbero di essere prese in considerazione anche negli studi sul Russolo musicista.

Questo volume costituisce in definitiva una preziosa risorsa per lo studio del pensiero di Russolo; attraverso le tre sezioni in cui è organizzato, restituisce l'ampio raggio dei suoi molteplici interessi. Per converso, però, questa stessa articolazione in parti indipendenti rende difficile cogliere le possibili connessioni tra i differenti campi d'azione di Russolo. Un lettore non specialista potrebbe avvertire quindi la mancanza di una visione sintetica che percorra trasversalmente le tre aree tematiche del libro (musica, esoterismo e pittura), alla ricerca di elementi unificanti. La natura di questo volume, che nasce principalmente come supporto per lo studioso e come distillato del

materiale presente al MART, si evince infine nella sezione conclusiva, che contiene la puntuale descrizione (a cura di Duccio Dagheria) dei documenti conservati a Rovereto. Questo libro quindi non intende offrire una chiave interpretativa definita e conclusa per la figura sfaccettata e complessa di Rusolo, ma al contrario propone, attraverso informazioni e documenti poco o per nulla noti, nuovi spunti per la riflessione critica e la comprensione a tutto tondo di questo pittore, musicista e pensatore.

LEO IZZO

GLORIA STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012, 191 pp.

Mancava una guida introduttiva all'opera italiana che da un lato ne analizzasse i dispositivi di funzionamento e dall'altro desse conto della ricca fioritura di studi e direzioni di ricerca che le sono cresciuti attorno negli ultimi anni. *Un teatro tutto cantato* di Gloria Staffieri riempie quel vuoto con una trattazione agile e dinamica, informata ed esauriente. Non che scarseggiassero storie dell'opera anche assai svelte, ma qui l'autrice rinuncia intenzionalmente alla narrazione diacronica, concentrandosi invece sull'analisi delle molteplici dimensioni del teatro musicale, sulla loro interazione e sui fondamenti critico-metodologici per affrontarne lo studio. Nelle pagine preliminari e nella breve introduzione viene inoltre annunciata l'uscita presso il medesimo editore di altri due volumi (il primo di essi è già fresco di stampa), più orientati a una narrazione degli sviluppi storici del melodramma – *L'opera italiana. Dalle origini alla riforma del secolo dei Lumi (1590-1790)* e *L'opera italiana. L'ascesa del musicista-drammaturgo fra tradizione e modernità (1790-1926)*.

Un teatro tutto cantato vuole invece rispondere ad alcuni interrogativi di natura più sistemica: qual è la specificità del dramma

per musica, quali le strutture e le modalità comunicative, come studiare uno spettacolo così stratificato e complesso. Dimensioni e funzionamento sono illustrati nella prima sezione del volume (*Il perimetro di un'identità*), a sua volta divisa in tre capitoli. Nel primo (*L'opera come genere*) vengono analizzate le singole componenti dello spettacolo operistico (libretto, partitura, pratica della messinscena), la loro interazione e soprattutto la molteplicità di funzioni che la musica vi assolve – mimetica (la musica sottolinea e amplifica ciò che accade sulla scena), diegetica (la musica rivela ciò che gli altri linguaggi non dicono), articolatoria (la musica conferisce organicità strutturale al tutto e scandisce i tempi dell'azione), e ulteriori funzioni secondarie (fatica, conativa) – ponendosi di fatto come principio regolativo di specifiche drammaturgie; né vi è trascurato il complicato rapporto tra testi e rappresentazione: dal momento che la partitura è non *più* il libretto ma non *ancora* la messinscena, è evidente che la parte 'scritturale' non esaurisce il 'testo-spettacolo' e che il direttore d'orchestra non può costituire da solo il punto terminale della *performance*. È qui che si situa la rilevanza del lavoro registico, la cui centralità è stata sicuramente rafforzata dalla sua messa in valore come atto interpretativo e come pratica di riattualizzazione. Tutto ciò ha prodotto in tempi recenti un'attenzione più analitica al campo d'azione della regia e alle sue tipologie di intervento – filologica, tradizionale, critica, traspositiva – che in *Un teatro tutto cantato* vengono illustrate e rapidamente discusse. Da tutto questo insieme scaturisce, secondo l'autrice, una «percezione reticolare» dello spettacolo operistico, una percezione che coglie simultaneamente più media (poesia, musica, scena, azione) e il loro convergere verso un'unità rappresentativa.

Nel secondo capitolo della prima sezione, *L'opera made in Italy*, l'autrice esamina le peculiarità del sistema produttivo, la scelta dei soggetti, i modelli letterari; approfonda