

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di laurea magistrale in
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

L'OPERA LIRICA IN VIDEO
un caso d'eccellenza: Opera Streaming

Tesi di laurea in Economia e marketing dei media audiovisivi

Relatore

Prof.ssa Veronica Innocenti

Presentata da

Melania Malpezzi

Correlatore

Prof. Luca Barra

Sessione Unica Anno Accademico 2021/2022

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di laurea magistrale in
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

L'OPERA LIRICA IN VIDEO
un caso d'eccellenza: Opera Streaming

Tesi di laurea in Economia e marketing dei media audiovisivi

Relatore

Prof.ssa Veronica Innocenti

Presentata da

Melania Malpezzi

Correlatore

Prof. Luca Barra

Sessione Unica Anno Accademico 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	Una cultura che sembra lontana	7
CAPITOLO 1)	Storia dell'opera lirica	
	1.1 Esordi	12
	1.2 In Europa	14
	1.3 Settecento	15
	1.4 Ottocento: dalla nobiltà alla borghesia	15
	1.5 Novecento: nuovi stimoli	17
	1.6 Il successo dell'opera: un insieme di linguaggi	22
	1.7 Cross Opera: progetto contemporaneo di integrazione	24
CAPITOLO 2)	Teatri e istituzioni culturali	
	2.1 Come si finanziavano i primi spettacoli e gli artisti	26
	2.2 Finanziamenti oggi	30
	2.3 Crisi del 2008: primi cambiamenti	36
	2.4 Reazioni in Europa	42
	2.4.1 Nascita del progetto Cross Opera	44
	2.4.2 Proposta	45
	2.4.3 Organigramma del progetto	47
	2.4.4 Economia del finanziamento	47
	2.4.5. La grande criticità: la pandemia	48
	2.4.6 Esiti	49
CAPITOLO 3)	Opera in video	53
	3.1 Premesse lungimiranti	59
	3.2 Concretizzare un'opportunità	62
	3.3 Mercato target	64
	3.4 Format e contenuti proposti	65
	3.5 Marketing management del progetto	68
	3.6 Successo del progetto	70

	3.7 Uno sguardo al futuro	72
LA VOCE DELL'ESPERTO	INTERVISTA AD ALBERTO MATTIOLI	77
		83
CONCLUSIONI		88
APPENDICE		101
BIBLIOGRAFIA		104
SITOGRAFIA		

INTRODUZIONE

UNA CULTURA CHE SEMBRA LONTANA

In un momento storico sconvolgente, che sta minando le certezze sociali e collettive e costringendo la popolazione mondiale a fare i conti con una limitazione delle proprie libertà fisiche per il bene comune, ho deciso di intraprendere un'analisi di questo cambiamento a livello culturale, analizzando un settore che ha sempre vissuto del contatto diretto con il pubblico e che ha dovuto reinventarsi, accelerando i processi evolutivi già in atto.

Infatti, la pandemia è stata solo l'ennesimo tassello di un cambiamento che stava comportando stravolgimenti sociali su vasta scala, come sostiene Zygmunt Bauman¹. Il sistema capitalistico aveva promesso ai cittadini un miglioramento delle condizioni di vita, benessere per tutti, facilità di trovare lavoro, sviluppo culturale e soddisfazione personale. Ma tutto ciò è rimasto vittima della filosofia del consumo e della rapidità, che hanno portato a una ricerca continua di esperienze che subito però stancano, con cui non si trova pace, di cui ci si annoia in fretta. Il marketing e la pubblicità lavorano costantemente per costruire nuove promesse, nuovi bisogni nei singoli individui, l'acquisto è l'unico, effimero piacere su cui investire, da rincorrere per tutta la vita in una eterna omologazione del proprio ruolo. In questo marasma, la situazione nei settori culturali è sempre stata fin troppo stabile, è quasi impossibile intervenire nel tentativo di modernizzare musei e teatri per i lunghissimi iter burocratici che questi luoghi così pieni di risorse impongono, e quasi infattibile superare questi ostacoli senza venire additati di ricercare il guadagno facile. In realtà, proprio la stagnazione di questo sistema sta portando a una perdita di interesse da parte del pubblico, a una mancanza di fondi e di investimenti che rischiano di affossare tutto il settore. In una attualità dove le strategie di comunicazione sono in grado di fare un'enorme differenza tra il successo e il fallimento, la cultura non riesce a farsi spazio, a guadagnarsi le posizioni più importanti nelle bacheche, virtuali e non. Proprio il mondo digitale sta permettendo l'evolversi di una forma di una società in antitesi con quella capitalistica: una società

¹ Bauman Z., *Vita liquida*, Bari, Laterza Editore, 2006

coniugata, nella definizione che di essa dà Guglielminetti², dove l'offerta non è uniforme e calata dall'alto da istituzioni fredde e irraggiungibili, ma personalizzata. L'individuo ricerca autonomamente le risposte ai suoi bisogni, in luoghi sempre diversi seguendo percorsi sempre nuovi e su misura. Questo nuovo modo di rapportarsi al patrimonio culturale stravolge il ruolo delle istituzioni: l'offerta culturale standard non è abbastanza, non tiene economicamente il passo neanche con finanziamenti statali a salvarla, servono offerte culturali che permettano la partecipazione degli utenti, che vogliono un contatto diretto con le istituzioni, un rapporto uno a uno possibile grazie ai social e agli strumenti innovativi che oggi permettono all'utente di esporsi in prima persona e influenzare le scelte culturali. In questo periodo di cambiamenti, in cui gli enti culturali devono fare i conti con nuove forme di aggregazione e nuove tipologie di contatto con il pubblico, ho deciso di portare l'attenzione sull'esperienza culturale che è sempre sembrata più d'élite, che ha sempre boicottato gli atteggiamenti di apertura, rivolgendosi solo a una platea altamente selezionata: l'opera lirica.

Una tipologia di spettacolo con una tradizione secolare e un successo senza pari, per il quale l'Italia è conosciuta nel mondo. Opere di compositori italiani vengono rappresentate ovunque e sempre con un seguito molto importante, le arie più famose sono conosciute da tutti e hanno radici significative nella nostra storia narrativa e sociale. Dall'opera lirica è nato il teatro come lo si vive oggi, ha piantato le basi per una serie di altre tipologie di spettacolo dal vivo e di possibilità cinematografiche che hanno profondamente influenzato le trame che conosciamo. Ma nonostante queste caratteristiche, o forse proprio per questo, l'opera lirica sta perdendo terreno, faticando a rinnovare il suo pubblico e ad essere oggi un appuntamento culturale conosciuto, condiviso e vissuto dai più giovani. L'età degli spettatori abituali di eventi classici nei teatri (chi va a vedere almeno 7 spettacoli all'anno) è molto alta (oltre 65 anni), come dimostrano i dati ISTAT del 2019 (ultimo anno di stagione completa)³.

Inoltre, l'opera è di difficile promozione, i costi dei biglietti sono molto alti, la comprensione può essere complicata e non sempre vengono forniti i mezzi per

² Guglielminetti M.. *Le comunità in movimento. Dal consumo alla partecipazione culturale nelle reti digitali*, Roma, Carrocci Editore, 2015

³ vedi tabella 1 in appendice

goderne a pieno. Ma stiamo parlando di un oggetto culturale per cui vale la pena pensare a una strategia che non si limiti solo a mantenerlo in vita, ma che lo faccia tornare al prestigio degli albori, perché:

Un oggetto può definirsi culturale nella misura in cui resiste al tempo, la sua durevolezza è in proporzione inversa alla sua funzionalità. Quest'ultima è la caratteristica che fa di nuovo sparire l'oggetto dal mondo fenomenico attraverso l'uso e la consumazione. (...) Quando tutti gli oggetti e le cose di questo mondo, prodotti oggi o nel passato, diventano mere funzioni del processo vitale della società, quasi la loro esistenza fosse giustificata solo dalla soddisfazione di qualche bisogno, la cultura è minacciata, e importa poco se i bisogni invocati per questa funzionalizzazione siano di ordine superiore o inferiore⁴.

Il problema che si presenta nell'epoca moderna è la sostituzione delle attività culturali con l'entertainment, in cui molti pensatori vedono una crisi della cultura in quanto tale, un decadimento della capacità di esprimere un gusto sulle opere di pensiero. Per questo l'opera va salvaguardata con progetti in grado di renderla un'occasione per tutte le età e le classi sociali, possibilmente unendo il carisma dei teatri di tradizione alle nuove tecnologie, per togliere la polvere dalle versioni più antiche e illuminarle con modernità, per farle risplendere e apprezzare anche nei nostri territori, i suoi luoghi nati, e non solo all'estero. Lo spettacolo si presenta nello stesso tempo come la società stessa, come una parte della società e come strumento di unificazione. (...) Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini⁵.

Per comprendere il ruolo che l'opera lirica ha svolto e continua a svolgere a livello culturale la mia analisi inizierà da una osservazione dei cambiamenti cronologici che hanno accompagnato questa tipologia di spettacolo dalla sua nascita ad oggi. Cambiamenti che hanno riguardato il rapporto con la società, il modo di viverla e di interpretarla, le tecnologie coinvolte nella sua realizzazione. Trasformazioni che hanno condizionato tutti gli ambiti della vita, ma che nell'opera vengono cristallizzati e sottolineati da un pubblico che a volte sembra invece fermo, legato alle rappresentazioni come erano messe in scena dai loro autori, che non tollera modifiche, come se sedersi in teatro li trasportasse all'inizio dell'800. In realtà, ogni opera, ogni storia, ogni vicenda narrata nelle opere più di successo è attualissima e

⁴ Arendt H., *La crisi della cultura: nella società e nella politica*, in *Id. Tra passato e futuro*, Firenze, Vallecchi Editore, 1970, p. 226

⁵ Debord G., *La società dello spettacolo*, Milano, editore Baldini & Castoldi, 1997, p. 54

interpretabile in una grande varietà di versioni che possono essere così diverse dalla storia originaria da stravolgerne completamente la trama, cantandola però sempre con le stesse parole così magiche e appassionate.

La seconda parte del mio elaborato verterà invece sul mondo nel quale l'opera viene costruita, seguendo il concatenarsi dei contratti e dei finanziamenti che devono essere messi in conto nella produzione di uno spettacolo. Gli investimenti ingenti che sono necessari, oggi arrivano direttamente dallo Stato, i teatri non riescono a mantenersi con sponsor e biglietteria, quando invece ci potrebbero essere tante strategie da attuare per invertire questa tendenza e permettere agli eventi culturali di diventare parte di un bilancio in attivo. Alcune di queste proposte vertono sull'attuazione di un'economia di scala o di scopo, che permetta alle istituzioni culturali di condividere costi e competenze in sistemi in grado di portare evoluzione tecnologica e professionale e metterla al servizio di tutti gli enti. Una di queste iniziative è stata sviluppata dalla Regione Emilia Romagna nel triennio 2019-2021 e permetteva ai teatri di tradizione di disporre di una troupe video e di una agenzia di comunicazione in grado di trasmettere in diretta su un portale condiviso un'opera all'anno in forma completamente gratuita. Un'iniziativa che ha avuto grandissimo successo, che ha permesso l'evoluzione della concezione dell'opera lirica in un territorio che ne ha sempre avuto una tradizione eccellente, permettendo di esportarla in tutto il mondo. Tra l'altro, l'iniziativa si è rivelata fondamentale durante la pandemia e ha permesso a diverse produzioni di mettere in scena gli spettacoli anche con i teatri vuoti, ottenendo visibilità e dando la possibilità al pubblico di continuare a fruire di queste iniziative culturali.

I programmi che stimolano le collaborazioni tra istituzioni ed enti culturali sono molti, porterò un esempio di uno di questi che ha ottenuto il supporto dell'Unione Europea attraverso il bando Europa Creativa 2018, dando la possibilità alla Fondazione Teatro Comunale di Modena di mettere in scena un'opera contemporanea legata a temi sociali molto attuali in collaborazione con altri due teatri europei.

L'obiettivo di questa analisi è riuscire a dare una inquadratura dell'opera lirica molto concreta e di trasmettere quanto sarebbe importante investire nello sviluppo di progetti simili a quelli che descriverò, per unire alla tradizione la modernità, e valorizzare così una forma di spettacolo che rischia di rimanere cristallizzata e da cui invece si possono ottenere innumerevoli occasioni di confronto e sviluppo, sia a livello economico, con l'esportazione di un know how tradizionale italiano all'estero

sia a livello sociale, rivitalizzando un genere e rendendo di nuovo i teatri luoghi di cultura aperti a tutti.

CAPITOLO 1

STORIA DELL'OPERA LIRICA

1.1 Esordi

Il mondo dello spettacolo lirico è nato intorno a metà del 1500, quando i nobili di origine fiorentina si dilettevano con spettacoli che univano la musica alla recitazione. Nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, testo del 1528, si illustrano i piaceri del canto accompagnato da uno strumento musicale: «Parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare, il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole ch'è gran meraviglia»⁶. Nei palazzi dei signori più ricchi venivano organizzate serate e incontri con letture di poesie e declamazione di componimenti degli artisti ospitati, ostentando il proprio mecenatismo in ampi saloni con palchi e ingegnose macchine per il cambio di quadri scenici (Leonardo Da Vinci studiò diverse possibilità per questo campo). In occasione di feste e avvenimenti importanti, come per il matrimonio di Ferdinando De Medici nel 1589, venivano messe in scena le opere degli artisti di corte, nel caso citato la proposta è stata *La Pellegrina*, di Girolamo Bargagli, con intermezzi musicali con danzatori e coro che celebravano gli sposi e riepilogavano i fatti della trama.

Nelle stanze dei palazzi si incontravano intellettuali, musicisti, poeti e drammaturghi che discutevano di arte e letteratura. Il conte Giovanni Bardi a Firenze ospitava un gruppo di umanisti che si dilettevano di musica, e che si riproposero di riportare le tragedie greche agli antichi splendori, intonandole in una sorta di *recitar cantando*, una tecnica per la quale l'esposizione diventa ritmica, in accordo ad un accompagnamento musicale. Il modello di riferimento era quello dei *madrigali*, piccoli componimenti redatti per essere resi con la musica e con due o tre voci (anche Dante ne scrisse diversi) e poi sviluppatesi fino a una versione cinquecentesca che ha segnato profondamente la musica moderna: esibizioni polifoniche, a cinque voci, che si alternano senza una priorità stilistica, in cui la ricercatezza del testo si articola in armonia con la musica, sottolineando i suoni o enfatizzando i concetti espressi. Questo processo, definito *retorica musicale* è molto

⁶ Castiglione B, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulia Preti, Torino, ed. Einaudi, 1965. vol.II, cap. XII

evidente in alcune composizioni, incuriosisce gli artisti che lo elaborano e lo sperimentano, fino a farlo diventare una delle caratteristiche principali delle opere liriche.

Il primo esempio di vero dramma musicato, in cui le parole trovano spazio nel pentagramma musicale insieme alle note con cui venire pronunciate, è la *Rappresentatione di anima, et di corpo* di Emilio de' Cavalieri, stampato a cura di Alessandro Guidotti per i caratteri di Nicolò Mutij, datata 3 settembre 1600. L'obiettivo di Cavalieri era utilizzare la musica per elevare le emozioni della trama, esasperando i fini drammatici e rendendo più coinvolgenti e sentite le parole degli attori. Il libretto è scritto con una grande varietà metrica, ritornelli che si ripetono e vengono accompagnati da strumenti dell'epoca, come la tiorba, l'organo e il clavicembalo. Nella prefazione l'autore spiega come utilizzarli e come alternarli alla voce, descrivendo l'esecuzione e invitando i posteri a variare, a indagare altre combinazioni per riproporre lo spettacolo. La seconda testimonianza di dramma musicato fu opera di Ottavio Rinuccini con il suo libretto per *Euridice* e della musica di Jacopo Peri. Rinuccini nella sua premessa si sentì in diritto di attribuirsi la paternità dell'idea di unire in modo così avvincente musica e testo, portando il Cavalieri⁷ sul piede di guerra

L'apoteosi e la consacrazione del genere lirico è opera di Claudio Monteverdi, che si legherà a Rinuccini per la stesura dell'*Orfeo*, in scena nel 1607, in cui l'incipit è affidato alla Musica, sancendo una sorta di novità e di evoluzione rispetto alla tragedia (nell'*Euridice*, il Proemio è narrato dalla Tragedia in persona, che dichiara di voler "ritornare" tra gli uomini). Queste due opere celebrano la rinascita classica, in un crescendo qualitativo che apre le porte a una versione evoluta degli spettacoli greci.

La prima opera aperta al pubblico, con ingresso a pagamento, è l'*Andromeda* (musica di Francesco Manelli e libretto di Benedetto Ferrari), in scena al Teatro di San Cassiano di Venezia nel 1637. Lo spettacolo fu splendido, arricchito di effetti speciali molto lungimiranti per l'epoca, e descritti da Antonio Bariletti nel

⁷ Pedrotti R., *Storia dell'opera lirica. Un immenso orizzonte. Dalle origini ai giorni nostri*, Città di Castello (PG), ed. Odoja, 2019. pp. 30-34

libretto:«sparita la tenda si vide la scena, tutta mare; con una lontananza così artificiosa d'acque e di scogli, che la naturalezza di quella (ancor che finta) movea dubbi a'riguardanti»⁸

1.2 In Europa

Le sperimentazioni tra musica e poesie, questi spettacoli che incuriosivano così tanto i nobili italiani, iniziano a diffondersi anche fuori dai confini. In Francia vennero rappresentate molte delle opere musicate italiane, soprattutto in occasione dei frequenti matrimoni che univano le due culture. Il primo esempio fu l'*Euridice* di Jacopo Peri, messo in scena per celebrare le nozze tra Enrico IV di Francia e Maria De' Medici. Molte altre rappresentazioni trovarono spazio alla corte francese, ma i libretti delle opere italiane erano troppo complicati per essere apprezzati appieno dai non madrelingua, per cui si sviluppò nel 1600 un genere, quello della *tragédie-lyrique* il cui maggior esponente e compositore fu Jean Baptiste Lully, un italiano emigrato in Francia da bambino. Lully utilizzò libretti francesi, a tema epico e mitologico, alternando la recitazione a momenti musicali e balletti, in uno stile molto formale. Doveva essere sempre comprensibile il testo e la scrittura poetica, per cui spesso la parte musicale era decentrata rispetto alla trama, incoerente sul susseguirsi della storia, per creare momenti di leggerezza per gli spettatori. Ogni rappresentazione era divisa in 5 atti, e il prologo finale elogiava il Re e il Regno. Il primo esempio di questi spettacoli fu *Cadmus et Hermione* (1673) di Lully e Philippe Quinault.

Il 1600 fu un'epoca splendente anche per il teatro spagnolo con le sua *zanzuela*, uno spettacolo misto di musica, canto e recitazione originato da tradizioni popolari, mentre in Inghilterra è Henry Purcell con *Dido and Aeneas*, 1689, che fa scuola. Purcell riesce a creare un capolavoro anche grazie alla grande evoluzione che il teatro inglese ha conosciuto in quel secolo, spinto dal sovrano Carlo II Stuart che investì molto negli spettacoli di corte (permise alle donne di esibirsi sul palco, anche). Alla morte dell'incredibile compositore però la vena artistica inglese non trovò un sostituto, e l'attività operistica dell'isola diventerà per lo più d'importazione italiana.

⁸ *ivi*, p. 43

In terra tedesca il pubblico era abituato a seguire *Singspiel*, un genere che modifica i modelli italiani reinventandoli e aggiungendovi recitativi in tedesco. Si tratta di una sorta di dramma cantato, che alterna però musica e canti a recitazione pura, riprendendo un po' le caratteristiche dell'opéra-comique francese. Wolfgang Amadeus Mozart, bambino prodigio appena dodicenne, scrisse proprio in questa forma *Bastien und Bastienne*, il suo primo melodramma nel 1768.

1.3 Settecento

Grande sviluppo ha avuto dopo la metà del 1700 un tipo di commedia nuova, che trattava dei sentimenti, dei vizi e delle passioni, come lo aveva sempre fatto la tragedia ma rivolgendosi ad un pubblico più umile, proponendo storie più popolari, affacciandosi così al realismo. La parte realmente comica sfuma verso una leggera commiserazione, i libretti di Pietro Metastasio e di Lorenzo Da Ponte sono di un'attualità incredibile, indagano le ombre del sistema di valori dell'epoca. *Così fan tutte* (1790) con le musiche di Mozart «non inquadra l'inafferrabile, resta un enigma aperto. Un trattato sulle relazioni umane che non propone una soluzione, un principio morale che suggelli una composizione finale, in cui prevale, bensì, una ragionevole rassegnazione. È simbolica e amara»⁹

1.4 Ottocento: dalla nobiltà alla borghesia

L'Ottocento fu un secolo di sconvolgimenti politici e sociali, che condizionarono anche il rapporto con il mondo culturale. La Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino segna una linea di confine importante per questo secolo, portando una consapevolezza diversa negli individui, toccando anche il mondo dello spettacolo (l'esempio più concreto riguarda il divieto di castrazione per i cantanti). La spinta innovatrice si riscontra negli esperimenti gotici della letteratura di Byron e nella vivacità musicale di Gioacchino Rossini. I crescendo, nella tipica esplosione finale rossiniana in cui suonano tutti gli strumenti, portano una sferzante novità nei teatri lirici: a lui si deve il battesimo dell'epoca d'oro dell'opera buffa in *Cenerentola* e nel *Barbiere di Siviglia*, lo sperimentalismo potente del dramma e del disincanto in *Ermione*, «l'apoteosi grandiosa delle geometrie belcantiche a racchiudere come in

⁹ ivi, p. 122

un caleidoscopico labirintico il mito della regina babilonese e tutte le sue implicazioni psicologiche e psicanalitiche»¹⁰ in *Semiramide* (1823). Gaetano Donizetti ne seguirà l'aura con esperienze musicali ancora più vivaci, giocando con audacia tra le tradizionali aspettative del pubblico e una suspense molto moderna. Le parole dei libretti di Felice Romani fanno da filtro, riuscendo a dare una continuità con il classicismo in capolavori che ancora oggi lasciano meravigliati *L'elisir d'amore* (1832) , *Lucrezia Borgia* (1833), *Amleto* (1822) e *Norma* (1831). Sono opere in cui si enfatizza ancora di più il carattere borghese dell'*opera-comique*, trattano temi politici che spingono a lottare contro le ingiustizie inflitte al popolo dai potenti. È in questo momento che l'opera diventa espressione della classe media, che non si concentra più sulle storie di nobili e aristocratici, visto che non sono più i protagonisti politici per eccellenza, ma prende sotto braccio i desideri della popolazione comune, raccontando le sue storie. Intorno alla metà del 1800 l'opera diviene un patrimonio popolare ed è amplificatore dei bisogni dei più deboli, come nel *Marin Faliero* (1835) di Donizetti, la cui trama si sviluppa durante una rivoluzione operaia. Si tratta di un'opera quasi socialista, che non troverà un grande successo solo perché anticipata nei cori di piazza dalla potenza musicale da *I puritani* di Vincenzo Bellini, meno impegnativo e più diretto. *La favorita* (1840, Donizetti) sarà un altro grande esempio di «denuncia del contrasto tra desideri privati, potere e religione»¹¹.

In questo contesto, sferzato dai venti più appassionati, esordisce Giuseppe Verdi, che porta sul palco personaggi fuori dagli schemi dell'eroe tradizionale. Ne // *Rigoletto* ad esempio, il protagonista è un gobbo, e il pubblico ne è inorridito. Temi scottanti come il divorzio di un prete protestante entrano nelle trame delle sue opere, con un linguaggio musicale moderno che crea scandalo. Nelle polemiche che scaturivano dai suoi spettacoli, Verdi ponderava lo scopo del teatro: «Scuotere, far pensare, turbare è lo scopo del teatro; leggere nell'animo umano non è mai rassicurante, è spesso perturbante»¹². Il Risorgimento trasforma quindi il legame tra il popolo ed il teatro, legando l'uno all'altro a filo strettissimo, dimostrando che sul palco potevano essere rappresentate anche storie quotidiane, persone normali con

¹⁰ *ivi*, p. 162

¹¹ *ibidem*

¹² *ivi*, p. 164

sentimenti profondi e nobili quanto quelli dei re e dei conti, e la gente comune poteva essere protagonista nell'opera di Verdi.

Non c'è un altro periodo della storia della musica italiana che possa essere paragonato a quello del melodramma: mai, né prima né dopo, il popolo si trovò così profondamente, così decisamente all'unisono con il compositore.»¹³

1.5 Novecento: nuovi stimoli

Agli inizi del ventesimo secolo l'opera lirica è contagiata da un insieme di spinte e di novità differenti: da Giacomo Puccini (1858-1924) che inizia la sua carriera portando in scena il romanticismo gotico de *Le villi* (1884) in cui spiriti e fantasmi di donne defunte per amore sono personaggi della vicenda e si vendicano sul protagonista, ma viene consacrato con *Manon Lescaut* (1893), coetanea di *Falstaff*, ultima opera di Verdi. «Quasi un passaggio di testimone, con Puccini ora a sviluppare una sua poetica, tutta umana e psicologica in un'Italia in cui la battaglia politica si è conclusa, pare, con il Risorgimento»¹⁴. Rapporti di potere, sesso, violenza, brucianti passioni e ardimenti giovanili saranno il marchio di fabbrica della sua produzione, ambientata anche in luoghi esotici (*Madama Butterfly*, le cui vicende si sviluppano in Giappone, nella città di Nagasaki, e l'incompiuta *Turandot*, a Pechino).

Altri musicisti, fuori dai confini dell'opera italiana, si contenderanno l'albo d'oro di questo secolo: Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Shonberg. Strauss comporrà opere seguendo la traccia wagneriana e facendola sua con una sensualità decadente, introspettiva, angosciosa. Direttori d'orchestra e dirigenti di teatri lirici scompongono la musica con evoluzioni sempre più radicali, fino nel sistema dodecafonico di Shonberg, una traduzione capace di rivoluzionare completamente la concezione di musica e di armonia. Queste nuove prospettive armoniche incontrano però l'avanzata dei governi autoritari, che la interpretano come un tentativo rivoluzionario e la bollano con l'epiteto di "musica degenerata". Sono moltissimi i musicisti di fede ebraica costretti, nel migliore dei casi, a ritirarsi dalle scene e a fuggire lontano.

Nulla è più come prima. L'esperienza dei totalitarismi, gli stermini di massa, i due conflitti mondiali hanno segnato profondamente la società e le arti. (...) L'opera continua a rispecchiare la realtà e a reinterpretarla, anche con

¹³ Dallapiccola L., *Parole e musica*, F. Nicolodi (a cura di), Milano, ed. Il Saggiatore, 1980, p. 67

¹⁴ Pedrotti R., op.cit. p. 228

soluzioni opposte e problematiche come il gesto sospeso della Contessa Madeleine che, in *Capriccio* di Strauss, resta allo specchio, senza prendere una decisione, artistica e sentimentale, mentre la cena è servita.¹⁵

Alla fine della guerra tutto il mondo è ripensato, cambiato, trasformato, globalizzato. Benjamin Britten e Francis Jean Marcel Poulenc scrivono opere su uomini che combattono per i propri ideali, ma l'offerta di intrattenimento è così vasta che il teatro perde il suo primato sociale, e l'opera lirica diventa sempre di più un fenomeno per appassionati, ha bisogno di «indirizzarsi in maniera più specifica: perdere il (quasi) monopolio non significa necessariamente tramontare, ma rinnovarsi in un mondo diverso, cambiare rimanendo fedeli a se stessi»¹⁶.

Il secolo dello sviluppo tecnologico è iniziato, e sta minacciando il teatro anche nell'impianto e nella fruizione dell'opera lirica. La ricerca della classicità, il rievocare gli antichi valori, le ambientazioni dell'opera sono state spinte a fondersi con le evoluzioni tecniche. Il primo esempio di questi cambiamenti ha luogo nel 1881, quando il *Tribut de Zamora* di Charles Gounod sarà trasmessa al telefono. Questa idea otterrà grande successo, e all'Exposition Internationale D'Electricità dello stesso anno Clément Ader proporrà un *theatrophone*: con 80 antenne di trasmissione telefonica installate sul palco dell'Opéra di Parigi inviava il segnale all'esposizione, a due chilometri di distanza, e i visitatori potevano ascoltare, grazie a una serie di cuffie (antenate di quelle moderne) attaccate al muro, diversi spettacoli. Tra l'altro, proprio in questa occasione viene studiata la possibilità di dare profondità all'ascolto, inviando ad ogni padiglione una linea di suono distinta, sviluppando il primo tentativo di stereofonia.

Nel 1889 all'Esposizione Universale di Parigi questa tecnologia sarà diventata così tanto famosa da rendere possibili anche abbonamenti privati, anche se la qualità non è esattamente splendida: «Alcune eresie musicali che vi possono contrariare passano inosservate per mio conto, specialmente al teatrofono, dal quale a un tratto ho inteso un mormorio gradevole per quanto un po' amorfo, accorgendomi poi che era l'intervallo!»¹⁷. Il teatrofono ebbe comunque successo fino al 1932, con l'avvento della radio la trasmissione musicale divenne capillare. La possibilità di registrare e di mandare in onda in differita la musica però crea i primi attriti con i

¹⁵ *ivi*, p. 251

¹⁶ *ivi*, p. 252

¹⁷ Proust M., 1911, lettera a Reynaldo Hahn - tratta da Pedrotti R., *op.cit.* p. 212

compositori, Verdi presenta la prima denuncia sui diritti d'autore legati alle sue opere, riuscendo a interdire *Il Rigoletto* dalla trasmissione radiofonica.

Questo non ferma la grande richiesta di musica, e ogni radio nei primi anni'30 si impegnò a mantenere una propria orchestra sinfonica e a proporre eventi e concerti fatti in casa, come i *Martini Rossi*, eventi di musica dal vivo, molto seguiti dal 1936 al 1964 (esclusi gli anni della guerra).

Le possibilità della tecnologia furono, invece, molto gradite dai cantanti che, stimolati dalla possibilità di lasciare una traccia della loro voce, sfruttarono la possibilità di registrare dei dischi incidendoli con i loro cavalli di battaglia. L'interprete Francesco Tamagno (1850-1905) fece costruire una sala d'incisione nella sua villa per registrare il suo *Otello*.

Questa nuova frontiera tecnologica permette alla critica musicale di spaziare e confrontare le voci di epoche differenti, anche se spesso questa possibilità è stata un'arma a doppio taglio per il mondo dell'opera lirica, sferzato da sterili polemiche sulla tecnica canora invece che proporre analisi costruttive sulle diverse interpretazioni.

Anche il cinema muto si interessò all'opera, per quanto sembri assolutamente sminuente nei riguardi del genere, in realtà l'esperimento del *Rigoletto* di Gerolamo Lo Savio (1910) e de *Il cavaliere della rosa* di Robert Weine (con la collaborazione di Richard Strauss) non furono due fallimenti, anzi.

il film muto somiglia all'opera nei tempi e nei modi d'espressione. Instaura, tra la nuda parola della didascalia e la colonna sonora eseguita dal vivo una relazione già stretta di testo letterale e ipertesto musicale, ma soprattutto lo esprime con una scansione irrealistica. L'estetica del cinema degli albori corrisponde esattamente allo spirito melodrammatico, anche nel suo apparire sopra alle righe, nell'enfatizzare l'espressione oltre alla norma quotidiana (di fatto il canto è un'amplificazione del parlato come la recitazione muta amplifica i gesti in assenza di elocuzione)¹⁸.

Sicuramente con l'aggiunta dell'audio le possibilità aumentarono a dismisura, e insieme ad esse anche le variazioni possibili, fino ad arrivare a attrici doppiate da cantanti di successo, per unire la performance canora alle doti di recitazione. (Sophia Loren e Gina Lollobrigida rispettivamente da Renata Tebaldi nel film *Aida* del 1953, e da Onelia Fineschi in *Pagliacci* con la regia di Mario Costa nel 1948).

¹⁸ Pedrotti R., op.cit. p. 220

Neanche la televisione poteva esimersi dal trasmettere musica e spettacoli teatrali, in prima fila Rai e BBC che propongono diverse rappresentazioni con cast d'eccezione. Un rapporto, quello tra il palcoscenico e il mezzo televisivo, che è sempre stato oggetto di discussioni e diatribe, una parentela sconosciuta che nel tempo si è evoluta in modi diversi. La televisione in Italia è nata, infatti, come un'evoluzione del teatro, una sorta di università popolare elettronica da cui diffondere opere letterarie e nozioni di alta cultura a tutta la popolazione. Per questo all'inizio gran parte del palinsesto offriva spettacoli teatrali rivisitati o ingaggiava attori di teatro che si prestavano per sceneggiati ad hoc, e il pubblico amava seguire questo genere di ibrido:

romanzi sceneggiati e teatro televisivo furono considerati dalla Rai la forma di spettacolo cultural-ricreativo più adatta al mezzo di comunicazione elettronico, perché divulgavano brandelli di letteratura utilizzando procedimenti narrativi di facile comprensione. ma il linguaggio degli sceneggiati era assai povero e appariva appiattito, banalizzato, ridotto a uno schema in maniera schematica e superficiale. L'immagine rimaneva sempre suddita della parola, denunciando così la derivazione di questo genere dal radiodramma.¹⁹

Le trasmissioni ad oggetto spettacolo teatrale rimasero comunque tante: 40 produzioni nel 1954, 64 spettacoli nel 1955, oltre 100 nel 1956 e nel 1962 furono 151. Ogni evento veniva ripreso da quattro telecamere enormi con controlli remotati, per l'epoca significava pochissimi movimenti di camera, lentissimi, quindi era necessario usare sempre gli stessi angoli di ripresa. Per riuscire a non cambiare le caratteristiche di ripresa la scena doveva essere illuminata a giorno, senza chiaroscuri, gli attori dovevano saper recitare senza fare errori, per non eseguire montaggi successivi, tagli e post produzioni, la mancanza di esperienza televisiva degli stessi rendeva tutto molto lento e poco verosimile.

teatralizzare significava innanzitutto far vedere e sentire la mummificazione dei linguaggi, per potersene riappropriare ed esplorare il nuovo. In tale quadro il medium televisivo rappresenta un'innovazione comunicativa paradossalmente negata nelle sue finalità espressive: la televisione è una tecnologia nuova nata già vecchia, perché il suo uso si era convenzionalizzato prima di essere sperimentato.²⁰

Alcuni registi teatrali si impegnavano anche nelle regie video dei loro spettacoli, ma senza mai definirsi veramente come un incrocio di queste due forme. I tentativi di

¹⁹ ibidem

²⁰ Balzola A., *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, ed. Audino, 2011. p. 21.

sperimentazioni con il mezzo televisivo sono innumerevoli, ogni regista del video ha ovviato a suo modo al problema della gestione dello spazio del palcoscenico, rendendolo virtuale (zoomate, panoramiche, carrellate che rendono una virtualità²¹), o sottolineandolo, mostrando sempre il punto di vista del pubblico come se lo spettatore potesse essere seduto in sala²². In alcuni casi la rappresentazione viene ripresa direttamente in teatro, a volte durante una recita con pubblico, in altri casi viene ricreato in studi televisivi o con l'ausilio di chroma-key²³. Moltissime esperienze sono limitate a spettacoli di prosa, l'opera ha invece avuto un rapporto più complesso con la televisione: «La televisione italiana nasce all'opera, in senso letterale. La sigla d'inizio trasmissione dal loro avvio il 3 gennaio 1954 fino agli anni Sessante è una versione orchestrale dell'*ensemble* che chiude il Guillaume Tell di Rossini»²⁴. I temi musicali dell'opera vengono abusati in televisione, con modalità differenti e variegate, rapporti ambigui e jingle storpiati. La prima opera completa trasmessa fu *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini il 23 aprile 1954, anche se dalle parole di Luchino Visconti, alla notizia che la Rai volesse scritturare la Callas per una *Traviata* televisiva, si può immaginare come venga percepita questa commistione dal pubblico fedele dei teatri:

Una notizia che mi dai, mi sgomenta. Quella della televisione! Come può Maria lasciarsi sedurre da un progetto tanto pericoloso e tanto assurdo? [...] Ma avete mai visto uno spettacolo in televisione? E, per di più, uno spettacolo lirico? Dio mio! Dio mio! A mio parere è il più brutto sgradevole antiartistico e controproducente spettacolo che si possa vedere, oggi come oggi. Prima di tutto le condizioni tecniche attuali del mezzo televisivo: orribile visione, bruttissimo risultato fotografico, un grigiore senza rilievo, senz'anima, senza vigore. Non parliamo poi delle esecuzioni! Esecuzioni dove gli pseudo registi, in fregola di arditezze e originalità, confondono il teatro col cinema, il melodramma col documentario di attualità. Immagina il bel pasticcio! E quel che è peggio, per ottenere una fastidiosa vivacità d'interpretazione (che essi considerano geniale) muovono le macchine da ripresa in tal modo da far venire il mal di mare.(...) Non avete visto *Il barbiere di Siviglia* alla TV? Peccato. Vi facevate una idea! Io ne ebbi il mal di pancia.²⁵

²¹ un esempio si può trovare nella regia di Carlo Lodovici de *La gestalda* di Goldoni, nel 1965

²² Claudio Fino, che guida la regia di *Enrico IV* di Pirandello, nel 1957

²³ definito la "rivoluzione" di Carlo Quartucci che nel centro di produzione Rai di Torino insieme allo sceneggiatore Eugenio Guglielminetti usa il chroma-key per ambientare *Moby Dick* in un mare virtuale (1973).

²⁴ Senici E., *L'opera e la nascita della televisione italiana*, tratto da Comunicazioni sociali, 2011, n. 1, pp. 26-35, 2011 Vita e Pensiero Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. p. 1

²⁵ Lettera datata 19 giugno 1951, per Meneghini G.B., a cura di Allegri R., Rusconi, Milano 1981, pp. 180-182 - tratta da Senici E., op. cit. p 28

La Rai trasmetteva “in diretta”²⁶ dai suoi studi di Milano quasi un’opera al mese fino al 1957, poi l’interesse diminuì, e tra il 1960 e il 1970 furono pochissime le opere liriche trasmesse dai palinsesti Rai direttamente dai teatri, e anche negli anni successivi non si ricostruì mai un rapporto continuativo. Secondo Senici, il successo iniziale dell’opera lirica lo si deve alla volontà di ricostruire un’identità italiana dopo la guerra, dando spazio al genere italiano per eccellenza, che però si interfacciava con così tante difficoltà ai tempi televisivi che presto se ne discostò con prudenza.

Il 7 dicembre 1976 viene trasmessa in diretta sul primo canale la serata inaugurale della stagione del teatro La scala di Milano con l’*Otello* di Verdi, grazie all’intuizione del sovrintendente del teatro Paolo Grassi, che poi sarà eletto anche Presidente Rai. Fino al 1984 sarà una ricorrenza confermata quella della diretta della Prima su Rai Uno, poi passerà su canali diversi e non sarà più in diretta, fino a rimanere solo su Sky Classica dal 2007 al 2009. La prima del La Scala ritorna su canali gratuiti con Rai5 nel 2010, e sul primo canale solo nel 2016 con la *Madama Butterfly* di Riccardo Chailly²⁷.

1.6 Il successo dell’opera: un insieme di linguaggi

Solo un accenno alla grandezza del linguaggio lirico, per sottolineare quanto questo genere di spettacoli che a volte sembra ingessato e bigotto, sia in realtà una delle forme di democrazia e di libertà di espressione più profonde che la storia ci ha tramandato. Già nelle prime rappresentazioni musicate i sentimenti messi in scena erano liberi da vincoli e da tabù, sul palco si potevano descrivere le gioie dell’amore, l’ardore che si impadroniva dei personaggi, l’eros che dilagava, senza nessun tipo di filtro pudico, le passioni entravano sempre prepotentemente nella scena attraverso le potenti frasi cantate dagli interpreti. E non è detto che l’amore sia quello tra i due protagonisti, spesso sono le storie parallele quelle a cui il pubblico si appassiona di più, a cui viene lasciato il compito di raccontare rapporti sinceri, a volte anticonvenzionali. Il duetto di Nerone e Lucano (1643, *Incoronazione di Poppea* musiche di Claudio Monteverdi, libretto di Gian Francesco Busenello) lascia spazio a qualche ambiguità sul rapporto tra i due:

²⁶ Solo la recitazione era in diretta, il canto era precedentemente registrato per cui gli interpreti dovevano destreggiarsi in un playback con risultati spesso molto approssimativi. Almeno non ci furono mai, come abbiamo visto per il cinema, attori che sostituivano i cantanti.

²⁷ ricostruzione tratta da Barra L. , *Costruire e ricostruire un evento televisivo. Le Prime della Scala in diretta su Rai1(2016-2019)*

NERONE: (Or che Seneca è morto,
cantiam, cantiam Lucano,
amorose canzoni
in lode d'un bel viso,
che di sua mano Amor nel cor, m'ha inciso.

LUCANO Cantiam, signore, cantiamo...

NERONE E LUCANO Di quel viso ridente,
che spira glorie, ed influisce amori;
cantiam di quel viso beato
in cui l'idea miglior sé stessa pose,
e seppe su le nevi
con nova meraviglia,
animar, incarnar la granatiglia.
Cantiam, di quella bocca
a cui l'India e l'Arabia
le perle consacrò, donò gli odori.

LUCANO Bocca, che se ragiona, o ride,
con invisibil arme punge, e all'alma
dona felicità mentre l'uccide.
Bocca, che se mi porge
lasciveggiando il tenero rubino
m'inebria il cor di nettare divino.

NERONE Oh destino.

LUCANO Tu vai, signor, tu vai
nell'estasi d'amor deliziando,
e ti piovon dagl'occhi
stille di tenerezza,
lacrime di dolcezza

Non è l'unico esempio di libretto che permette di dare risalto a un sentimento che in determinati periodi storici veniva censurato su tutti gli altri canali di comunicazione. L'opera ha storicamente un ruolo importante nella concezione sociale e politica, si esprime liberamente su temi molto contesi e riesce a volte a essere l'unico strumento in grado di legittimare i sentimenti del pubblico. Da sottolineare, in tema di integrazione e cultura, la storia di Vittoria Tesi, una dei primi contralti famosi, nata nel 1700 e di carnagione scura (il padre era di origine africana) ma non per questo sminuita nel suo successo.

Nonostante in molte trame di opere non esistano donne non tistiche e moribonde d'amore, in alcuni casi si trovano vere e proprie invettive di femminismo, come in *L'italiana di Algeri* (1813) di Rossini in cui il tiranno viene schiaffeggiato da una donna. Ancora rivoluzionario *Elena e Costantino* (1814 libretto di Leone Tottola e musica di Mayr) in cui il padre accetta l'amore lesbico della figlia.

Nel 1700 nei libretti delle opere si nasconde tutto lo sconforto e l'incertezza politica che si respira in Italia ad esempio con le parole di Metastasio in *Catone in Utica* del 1728, che termina con il suicidio del protagonista in scena: «specchio di un'Italia che sta cambiando, con il declino progressivo delle città sempre più integrate in ampi giochi dinastici fra regni e imperi europei»²⁸.

Inni patriottici e motti rivoluzionari sono spesso originati da brani di spettacoli lirici, come quello che hanno cantato i fratelli Bandiera nel 1844 quando vennero fucilati dai Borboni, tratto da *Caritea, Regina di Spagna* del 1826 di Saverio Mercadante.

A gennaio del 1848, quando la popolazione si solleva ed esige una carta costituzionale, è in scena proprio *Gemma di Vergy* al Teatro Carolino (Palermo, NdA) e la cabaletta di Tamas, nella scena seconda del primo atto, suscita un tale tumultuoso entusiasmo che non si placa finché la primadonna - di risapute posizioni liberali - Teresa Parodi non fa il suo ingresso in scena brandendo un tricolore ²⁹.

Sono solo alcuni degli episodi in cui l'opera lirica supera il suo ruolo di spettacolo di arte ed entra prepotentemente nell'attualità, nei cuori degli spettatori, nelle vicende politiche, creando fazioni e facendosi portavoce dei desideri del popolo. È questo uno dei motivi per cui mantenere grandi aspettative nei confronti di questo genere di spettacoli, è importante rispondere anche oggi con rappresentazioni in grado di soddisfare le esigenze di un pubblico che, per quanto nuovo, giovane, multimediale, fluido, può appassionarsi alle stesse vicende, perché possono essere rese attualissime. L'opera lirica è nata per lasciare il pubblico a bocca aperta e può ancora oggi competere con le grandi produzioni cinematografiche moderne. Servono artisti in grado di mettersi in gioco a 360° e che non abbiano paura di sfidare il mostro sacro della tradizione, per mettere in scena narrazioni nuove che possano non temere il confronto con il passato.

1.7 Cross Opera: progetto contemporaneo di integrazione

Un esempio di spettacolo lirico contemporaneo che tratta di argomenti socialmente importanti è *Cross Opera*. Si tratta di un'opera messa in scena grazie ai finanziamenti ottenuto dal bando Europa Creativa per il 2018.

²⁸ Pedrotti R., op.cit.. p. 95

²⁹ ivi, p. 148

Cross Opera, otherness, fear and discovery vanta la partecipazione di tre importanti teatri europei, le cui città sono gemellate³⁰: Modena, con il teatro Comunale Pavarotti-Freni, il Landestheater di Linz, e il Serbian National Theatre di Novi Sad.

Il tema portante di questo progetto era creare una collaborazione internazionale per portare all'attenzione del pubblico il problema dell'immigrazione, sulla quale si fonda la trama della rappresentazione.

Divisa in tre atti, ognuno in una lingua diversa, interpretato da artisti di diverse nazionalità, ogni teatro ha portato la sua visione del tema attraverso la composizione della musica, la scrittura del libretto e la scelta di un regista che mettesse in scena il suo atto.

Il primo atto, *Sogno*, si svolge di notte in una piccola fermata dell'autobus in cui si ritrovano sei personaggi di diverse nazionalità in fuga da storie di violenza e intimidazioni, e in attesa del pullman che li porterà lontano si addormentano e fanno un sogno condiviso dove ognuno rappresenta una persona di famiglia per gli altri: «Nel sogno diventa possibile ciò che la realtà nega: persone senza speranza si incontrano e riconoscono volti familiari gli uni negli altri.»³¹ Questa prima parte è cantata in serbo, libretto e musica sono opera di un'artista serba, Jasmina Mitrusic. La seconda parte dell'opera è invece in tedesco, musica di Valentine Ruckebier su libretto di Hermann Schneider. Questa si svolge in un ospedale, in cui tre rifugiati, marito, moglie e bambino, cercano asilo, ma incorrono nelle domande pressanti dei medici che non credono a una storia che ha del surreale.

Questi eventi possono essere intesi da un lato come risultato delle tragiche esperienze vissute dai tre profughi, come un trauma; d'altra parte, le visioni che hanno origine nei racconti di miracoli biblici mettono in relazione ogni famiglia di rifugiati con il viaggio della sacra famiglia venerata dal cristianesimo.³²

L'ultimo atto è invece quello curato dalla Fondazione Teatro Comunale di Modena, che ha coinvolto Sandro Cappelletto e il maestro Luigi Cinque in un tentativo di trovare punti di contatto, «idee e suggerimenti su come impostare un futuro che faccia tesoro degli errori e delle influenze storiche, per ancorare al passato nuovi

³⁰ il gemellaggio tra due città o paesi ha come obiettivo il facilitare relazioni umane e culturali. Quindi per incentivare scuole e istituzioni a sviluppare progetti comuni, che hanno il benessere dell'Europa e perciò finanziati.

³¹ dal libretto dell'opera distribuito dalla Fondazione Teatro Comunale di Modena in occasione della prima dello spettacolo.

³² ibidem

principi di fratellanza fra gli uomini.»³³. Riferimenti all'attualità e alla storia politica italiana si intrecciano in una ballata che stimola la polemica, in una versione attuale di quello che era l'atteggiamento con cui Giuseppe Verdi si approcciava alle sue rappresentazioni.

Il successo dello spettacolo è stato riconosciuto da alcuni critici in diverse recensioni pubblicate dopo la prima³⁴. Inoltre, l'esperienza umana collegata al progetto, incentivata dal bando di finanziamento, è riuscita a unire diverse realtà dello spettacolo e a creare legami profondi tra i vari membri dello staff, sia organizzativo che artistico. Si è riusciti a creare un team coniugando le competenze e le personalità più diverse, con elasticità e apertura mentale, ottenendo risultati eccellenti sia sul piano artistico che sul piano personale. La possibilità di collaborazioni future tra questi artisti è molto concreta, e inoltre, adesso tutti possono vantare un'esperienza a livello europeo che può accrescere la reputazione delle istituzioni coinvolte e della professionalità dei singoli.

Prima di concentrarmi su come è stato possibile intraprendere questo progetto, vorrei approfondire il tema dei finanziamenti destinati ai teatri di tradizione in un capitolo ad essi dedicato. La possibilità di proporre nuove iniziative e di sperimentare temi nuovi, di creare opere contemporanee dovrebbe essere frequente, semplice e nelle possibilità di tutti i teatri. L'obiettivo culturale dovrebbe essere permettere la creazione di spettacoli nuovi e socialmente stimolanti, che creino competenze e legami, che possano aprire opportunità e spronare i giovani a mettersi in gioco nella creazione di contesti di confronto e dialogo, per fare tornare l'opera lirica un genere attuale, per stimolare spunti di riflessione originali, per mettere in scena la quotidianità e fonderla con le tecnologie più moderne.

³³ ibidem

³⁴ www.giornaledellamusica.it/recensioni/giovani-sguardi-sulla-migrazione ultima consultazione 03/01/2022

CAPITOLO 2

TEATRI E ISTITUZIONI CULTURALI

2.1 Come si finanziavano i primi spettacoli e gli artisti

Dal 1637 le compagnie teatrali che mettevano in scena nei teatri gli spettacoli erano gestite da un impresario, che investiva nel gruppo di attori e/o nel compositore.

Da un lato chiunque poteva chiedere una modesta provvigione, fosse esso suonatore o macchinista o suggeritore, per aver procurato a qualcuno il modo di guadagnare; dall'altro perdurava, e sarebbe perdurata per gran parte dell'Ottocento, l'attitudine di personaggi o potenti o agiati ad occuparsi gratuitamente di affari teatrali e mandare avanti una stagione d'opera, quasi sempre vista (specie prima del 1848 e specie dalle classi alte) uno dei massimi avvenimenti della vita sociale³⁵.

L'editoria musicale è nata con Giovanni Ricordi, che dal 1785 noleggia le parti musicali mantenendone la proprietà, riservando un compenso agli autori anche per le riproduzioni. Rossini e Verdi per far fronte ai problemi di plagio iniziano a conservare le proprie copie autografe. Compaiono altri editori, Francesco e Giovanni Lucca ad esempio, che puntano su autori francesi e sulle nuove generazioni.

Ogni teatro aveva l'arduo compito di costituire la compagnia teatrale per la sua stagione. Tra il Settecento e l'Ottocento questa impresa veniva affidata a impresari e mediatori, che trattavano con i cantanti o attraverso altri agenti per offrire compensi e incarichi. Alcuni di questi impresari avevano nomi illustri, si occupavano di ricercare artisti per i teatri di tutta Italia: Angelo Bentivoglio («"Bentimbroglio" secondo i suoi nemici»³⁶ agiva a Bologna per il teatro di Parma ma si rese disponibile anche al Teatro di Faenza, oppure il duca Sforza Cesarini, proprietario del teatro Argentina di Roma. Anche Ricordi spesso, oltre a trattare delle partiture musicali, si lasciava coinvolgere e gestiva la situazione del personale teatrale.

Nell'Ottocento iniziano a svilupparsi le prime agenzie professionali, con contratti fatti ad hoc e regolamenti interni (tratto da una circolare di presentazione di una di queste nel 1827: «La ditta commissionaria farà per ordine e conto delle direzioni e delle solide imprese sovvenzioni a macchinisti, attrezzisti, negozianti di musica,

³⁵ Rosselli J., *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'ottocento, tratto da Rivista Italiana di Musicologia*, 1982, Vol. 17, No. 1 (1982), Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia, p. 136

³⁶ ibidem

vestiaristi ecc. Provvederà e spedisce alle medesime qualunque oggetto teatrale di cui potessero abbisognare, e farà anche anticipazioni ai virtuosi, previ gli opportuni concerti»³⁷

Se nel Settecento era Bologna nodo di traffico principale dei contratti teatrali, il secolo successivo fu Milano, con il grande prestigio che circondava La Scala, a diventare centro nevralgico degli agenti, i cui uffici riempivano le strade intorno al teatro, e le cui riunioni finivano al Caffè dei Filarmonici.

Il compenso l'agente lo prendeva in gran parte dalla solita provvigione del 5 % o 6 % sulla paga della persona scritturata. Questa percentuale rimase immutata fino al 1870, quando alcuni agenti si misero a chiedere l'8 % o anche il 10 % per l'America; nel decennio 1880 troviamo provvigioni al 7 % per l'Italia e 8 % per l'estero. Tali cambiamenti dipendevano dal mercato anziché da un regolamento qualsiasi³⁸.

Un modo con cui si condizionavano gli incarichi e le carriere dei cantanti era quello (ebbene sì, lo è da sempre) delle recensioni:

È nota la fioritura del giornalismo musicale (quasi esclusivamente teatrale) dal 1820 in poi; ma non è facile capirne la funzione centrale nella vita delle classi istruite, soprattutto prima del 1848. L'opera lirica in quegli anni non solo era uno dei pochissimi soggetti sostanzialmente innocui agli occhi dei governi restaurati: ma costituiva, come poi avrebbe ricordato Antonio Ghislanzoni, "la massima preoccupazione della società colta"³⁹.

Infatti è chiaro che gran parte di tali giornali erano venali nel senso più letterale della parola. In un paese dove mancava un grande pubblico colto il principio su cui posavano i giornali teatrali era di vivere di

abbonamenti contratti in buona parte dallo stesso personale del teatro lirico. Gli agenti erano comunque essenziali perché in un mercato quale si andava sviluppando nel mondo del teatro lirico occorreva una turba di mediatori. Chi svolgeva questa funzione con le buone maniere, chi con le cattive; ma, unico tra tutti i componenti il mondo dell'opera ad essere mera creatura del mercato — senza dipendenza da gerarchie o da maestranze costituite, senza impiego fisso, senza produrre nulla che si potesse sentire o vedere o toccare —, di quel mercato ancora in gran parte preindustriale l'agente portava all'esasperazione le ansie e la grettezza.⁴⁰

Il giornalismo era un'arma utilizzata per ottenere i propri scopi, in base alla bontà delle recensioni e degli articoli pubblicati, i cantanti e i compositori potevano giocare i compensi e gli agenti.

³⁷ Rosselli J., op. cit., p. 140.

³⁸ *ivi*, p. 146

³⁹ *ivi*, p. 143

⁴⁰ *ibidem*

I teatri nel corso del 1800 erano spesso costruiti da accademie e associazioni e dati in gestione a questi impresari privati, che gestivano e sceglievano gli spettacoli e gli interpreti. Questa usanza è riscontrabile fino agli inizi del Novecento, quando «Toscanini impose nel 1921, come condizione del suo diretto impegno nella direzione artistica del Teatro alla Scala una radicale trasformazione dello statuto della società anonima che gestiva il teatro, imponendo una chiara distinzione dei ruoli tra sovrintendenza e direzione artistica»⁴¹. Questa presa di posizione diede rapidamente il via ad una serie di riforme che portano alla situazione dei teatri attuale.

2.2 Finanziamenti oggi

Il primo teatro italiano ad essere riconosciuto come personalità giuridica di diritto pubblico è stata L'Accademia di Santa Cecilia di Roma, che riuscì in questo modo a costituire la prima orchestra sinfonica stabile, a cui seguì l'Orchestra Stabile Fiorentina di Vittorio Gui, grazie all'intervento del comune di Firenze (1928). Il resto dei teatri di Tradizione aveva all'epoca, ma ha tuttora, assetti giuridici molto diversi e variabili, dalla gestione diretta del Comune, a una gestione in associazione, alcuni teatri sono considerati un'azienda speciale, altri sono un'istituzione, società cooperativa, fondazioni. Sicuramente negli anni '30 del 1900 la situazione teatrale italiana era una delle più confuse e disorganizzate d'Europa.

Fu opera del regime fascista il primo decreto legge che conformava le stagioni teatrali, riunendo i comuni e gli enti incaricati di gestire una stagione lirica in un ente speciale con personalità giuridica propria e gestione autonoma «L'attività degli enti non deve avere fini di lucro, ma ispirarsi a criteri d'arte ed essere intesa soprattutto alla educazione musicale e teatrale del popolo.»⁴². Ogni ente aveva a disposizione diverse tipologie di fondi per organizzare il proprio programma: quelli derivati dai proventi dei biglietti e degli abbonamenti venduti al pubblico, quelli ottenuti da sovvenzioni dei comuni dove previsti, a carattere continuativo, dagli eventuali

⁴¹ Merlini S., *L'autonomia negata*, tratto da Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di), *Organizzazione, gestione e finanziamento dei teatri d'opera: esperienze europee a confronto*, Torino, Giappichelli Editore, 2014. p. 87

⁴² Regio Decreto Legge 3 Febbraio 1936, n. 438

contributi delle province o di qualsiasi altro partner pubblico o privato, e di altre possibilità offerte da donazioni

Per recuperare il terreno perso negli anni nei confronti delle altre istituzioni teatrali europee, furono diversi i finanziamenti che sovvenzionarono le attività musicali all'inizio, somministrate dall'Ispettorato per il Teatro e poi dal Ministero della cultura popolare: «equivaleva in pratica alla pubblicizzazione di tutta l'attività di spettacolo fondata sulla musica (salvo la musica cameristica: nella quale continuò, infatti, una significativa attività promossa e condotta da privati)»⁴³. Questo nuovo approccio escludeva i Comuni, che fino a quel momento «avevano potuto intervenire liberamente, anche in materia determinante, sulla gestione delle attività musicali che si svolgevano nei loro territori»⁴⁴ dall'organizzazione delle attività dei teatri, chiamandoli a collaborare solo sui finanziamenti. La proposta era ricamata su quella nazista tedesca, per cui i finanziamenti annuali seguivano le proposte del Ministero. Ogni ente doveva seguire uno statuto tipo, con il Podestà a capo di un comitato di gestione di 7 membri, nominati da corporazioni dello spettacolo e dal Comune. Il Ministro aveva la facoltà di nominare un Sovrintendente che si occupava dell'amministrazione dell'ente nei bilanci.

Si inaugurarono undici enti lirici e la gestione rimase pressoché invariata fino al 1967, quando il benessere economico e l'avanzare del consumismo stavano facendo perdere terreno ai teatri, per cui lo Stato italiano decise di attuare un piano finanziario con l'obiettivo di sostenere le attività liriche e sinfoniche: «Lo Stato considera l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale, in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale» art. 1 legge 14 agosto 1967 n. 800. Oltre ai 12 miliardi di lire che venivano investiti nelle attività "di rilevante interesse", c'erano diversi articoli sulla gestione dei ruoli. Il comune ha, grazie a questo decreto, la facoltà di nominare il Sovrintendente (che non percepisce stipendio) e il Consiglio Di Amministrazione dell'ente (scelti anche da rappresentanti statali e dai rappresentanti dei sindacati delle masse artistiche). Il Presidente divenne un incarico legato al Sindaco della città dell'ente lirico. Non c'era però una divisione specifica dei ruoli e del potere decisionale di ogni carica, e questo contribuì a confondere la situazione e incrementare stipendi e dipendenti all'interno delle istituzioni.

⁴³ Merlini S.; Cerrina Ferroni G. , Negri E. e Froboese K. (a cura di); op. cit., p.87

⁴⁴ ibidem

Altro cambiamento attuato dalla legge 800/1967 fu una differenziazione dei finanziamenti: gli enti lirico sinfonici avrebbero ottenuto ogni due anni una donazione certa, dipendente da diversi fattori (legge di bilancio, programmazione, bilanci preventivi) ma sostanzialmente sicura, mentre per teatri di tradizione e associazioni concertistiche i finanziamenti sarebbero stati determinati dai profitti RAI e dai profitti sui biglietti venduti.

L'obiettivo dei finanziamenti doveva essere quello di innalzare il livello qualitativo dell'offerta e raggiungere e formare un ampio pubblico. In realtà vennero spesso utilizzati per confermare le assunzioni e i controlli burocratici

si finiva per porre in secondo piano il principio dell'effettività dell'autonomia della gestione artistica ed amministrativa di questi soggetti e della loro relativa responsabilità e si privilegiava, invece, la loro sostanziale "statalizzazione" ed il loro inserimento in dinamiche che erano proprio quelle del pubblico impiego (...) In sintesi, nei trent'anni successivi all'entrata in vigore della legge n.800 tutto il settore lirico, sinfonico e coreutico continuò a soffrire di gravi squilibri che si dimostrarono impossibili da eliminare, non soltanto a causa degli insufficienti contributi erogati dal sistema pubblico, ma anche per la difficoltà di fare emergere negli enti una sicura e continuativa governance artistica ed amministrativa⁴⁵.

La situazione si aggrava se si considerano le normali difficoltà di produttività e di gestione che legano teatri con storie, contesti e situazioni diversissime in un'unica regolamentazione.

Nel 1985 viene istituito il FUS, Fondo Unico per lo Spettacolo.⁴⁶ «Le finalità del FUS consistono nel sostegno finanziario ad enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante»⁴⁷ Inizialmente era lo Stato l'unico organo che poteva decretare a chi e come destinare questi finanziamenti, escludendo la concorrenza che poteva nascere tra le Regioni e tra i Comuni, che non potevano dare valutazioni a riguardo.

Dal 2014, a seguito del Decreto Cultura, i criteri e le modalità di concessione dei contributi FUS sono regolati da specifici decreti promulgati dal Ministero dei beni e delle attività culturali (MIBAC, ndr.), che ripartisce i contributi tra i vari settori dello spettacolo sulla base della presentazione da parte dei soggetti operanti nel settore di un progetto artistico triennale per

⁴⁵ *ivi*, p.91

⁴⁶ Tabelle 2-3-4-5 in appendice per approfondire somme e destinazioni del FUS

⁴⁷ www.temi.camera.it/leg18/post/il_fondo_unico_per_lo_spettacolo.html ultima consultazione 26/12/2021

le attività musicali, teatrali, di danza, circensi nonché di un programma annuale per coloro le cui istanze triennali vengono approvate⁴⁸

Da ultimo, il DM 77 dell'11 febbraio 2021, recante la ripartizione del FUS fra i vari settori per il 2021, ha stabilito l'assegnazione delle seguenti quote:

- a) Fondazioni lirico-sinfoniche: 52,39%
- b) Attività musicali: 17,94%
- c) Attività teatrali: 21,03%
- d) Attività di danza: 3,50%
- e) Residenze e Under 35: 0,83%
- f) Progetti multidisciplinari, Progetti Speciali, Azioni di sistema: 2,57%
- g) Attività circensi e spettacolo viaggiante: 1,58%⁴⁹

Negli anni'90 in Italia si provò a instaurare un nuovo modello manageriale che provasse a trasformare la cultura in una fonte di ripresa economica per il nostro paese. Si seguirono le norme del New Public Management che stava prendendo piede in America, grazie al saggio del 1992 *Reinventing government* di David Osborne e Ted Gaebler⁵⁰, in cui si parlava del modo di trasformare le amministrazioni pubbliche per renderle più efficienti: non più organismi di gestione delle strutture, ma di controllo, di indirizzo. Lasciare le questioni pratiche più concrete ai privati per costruire un sistema culturale comunicante, in cui ogni singola risorsa potesse muoversi ed espandersi in relazione ad obiettivi comuni. Questa nuova filosofia è stata applicata a grandi linee alla situazione italiana, trovando però alcuni insuperabili ostacoli che non le hanno mai permesso di ottenere il successo sperato, faticando a raggiungere il pubblico e a renderlo un vero protagonista delle attività culturali, ma concentrandosi molto sugli strumenti a disposizione del settore (bilanci partecipativi, contabilità, pianificazione del budget, piani economici e analisi a lungo termine).

In particolare, nel 1996 si approvò un decreto legge che aveva l'obiettivo di restituire autonomia ai teatri, trasformando gli Enti Lirici in Fondazioni lirico-sinfoniche di diritto privato «Gli enti di prioritario interesse nazionale che operano nel settore musicale devono trasformarsi in fondazioni di diritto privato secondo le disposizioni previste dal presente decreto.»⁵¹ Fino a questo momento

⁴⁸www.idadance.com/index.php/news-sul-mondo-della-danza/item/153-cos-e-il-fus-il-fondo-unico-per-lo-spettacolo-a-sostegno-di-enti-associazioni-e-istituzioni-culturali ultima consultazione 02/01/2022

⁴⁹www.temi.camera.it/leg18/post/il_fondo_unico_per_lo_spettacolo.html ultima consultazione 20/01/2022

⁵⁰Osborne D., Gaebler T., *Reinventing Government: How the entrepreneurial spirit is transforming the public sector*, New York, Perseus Books Plume, 1992, p. 405

⁵¹ Decreto Legislativo 29 giugno 1996, n. 367, articolo 1.

infatti il sostegno che lo Stato aveva dato agli enti in oggetto era interessato e ne aveva condizionato gli obiettivi e le scelte.

Articolo 3:

1. Le fondazioni di cui all'art. 1 perseguono, senza scopo di lucro, la diffusione dell'arte musicale, per quanto di competenza la formazione professionale dei quadri artistici e l'educazione musicale della collettività.
2. Per il perseguimento dei propri fini, le fondazioni provvedono direttamente alla gestione dei teatri loro affidati, conservandone il patrimonio storico-culturale e realizzando, anche in sedi diverse, nel territorio nazionale o all'estero, spettacoli lirici, di balletto e concerti; possono altresì svolgere, in conformità degli scopi istituzionali, attività commerciali ed accessorie

In realtà, il decreto legge propone il modello delle Fondazioni di partecipazione, non totalmente privato né pubblico, specificando nel dettaglio come doveva essere composto il consiglio amministrativo, come si doveva eleggere il presidente, quali dovevano essere le regole delle fondazioni, e quanto spazio e potere dare al Sovrintendente. Insomma, imponeva alle associazioni nello stesso modo in cui era stato imposto in passato, una gerarchia e un metodo di lavoro molto poco elastico.

Il risultato di questo complesso di norme è tale da limitare irragionevolmente e incostituzionalmente l'autonomia dei soggetti, quali le fondazioni lirico-sinfoniche che appaiono costituite per raggiungere finalità culturali che debbono essere perseguite in condizioni di sostanziale autonomia⁵².

A questi provvedimenti ne sono seguiti altri, frequenti, con l'obiettivo di ottimizzare la gestione e ridurre i costi, individuando nelle assunzioni e nel personale il principale problema di sprechi, e bloccando quindi il turn over. Non si è mai re-inserito un ruolo chiave per i Comuni, oltre a quello del Presidente del Consiglio di Amministrazione che era assegnato al Sindaco, che era una sorta di filtro tra il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e l'organizzazione dell'istituzione.

In realtà, dopo 18 anni di esperienza degli effetti di quella riforma, si può dire che proprio questo punto ha dimostrato tutta la sua originaria debolezza. Anzitutto, la soluzione del Sindaco-Presidente di una fondazione lirico-sinfonica non ha corrispondenza in nessuno dei più importanti ordinamenti europei: tutti orientati a costruire dei modelli di teatri d'opera legati sì, ai territori, ma dotati di un'autonomia artistica e gestionale che non prevede il principio della diretta guida politica delle istituzioni culturali da parte dei Sindaci o di altri vertici del sistema politico centrale e locale⁵³.

⁵² Merlini S., Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di); op. cit., p.91

⁵³ ivi, p.96

Insomma, in caso di ambiguità, gli interessi del Sindaco non sempre riflettono gli interessi delle fondazioni, e di sicuro l'ordine del giorno di un sindaco di una grande città trascurerà gli eventi culturali. Oltretutto, restano confusi i ruoli più importanti, e i Sovrintendenti non riescono ad avere la stessa importanza strategica in ogni fondazione: «sono ormai sottoposti ad un rapidissimo turn over che rischia di annullare lo stesso rilievo culturale ed amministrativo di una figura che è stata, invece, centrale nei momenti più felici della storia dei nostri teatri d'opera»⁵⁴. Nel 2005 venne promulgato un altro decreto che andava a completare quello del 1996, in cui vengono nominate le “attività di produzione delle fondazioni”, senza riferimenti a cultura o arte, e vengono specificate le clausole dei contratti integrativi aziendali, limitandone il finanziamento e escludendo l'assunzione di personale a tempo indeterminato. Nel 2010 viene indicato, come organo a cui fare riferimento per le fondazioni liriche nella stipula di contratti, l'agenzia per la rappresentanza negoziale delle Pubbliche Amministrazioni (ARAN). Inoltre, lo stesso decreto impone:

eventuale previsione di forme organizzative speciali per le fondazioni lirico-sinfoniche in relazione alla loro peculiarità, alla loro assoluta rilevanza internazionale, alle loro eccezionali capacità produttive, per rilevanti ricavi propri o per il significativo e continuativo apporto finanziario di soggetti privati, con attribuzione al Ministro per i beni e le attività culturali, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze, del potere di approvazione dello statuto e delle relative modifiche⁵⁵.

Individuate in questa categoria di fondazione lirico-sinfonica “speciale” sono state il Teatro alla Scala di Milano e l'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma, che hanno ottenuto in realtà una maggior autonomia, con una

riduzione dei controlli puntuali e preventivi sugli atti della fondazione, che ispirava, invece, il d.lgs. n. 367/1996. (...) Com'è facile osservare, sia le norme che regolano l'approvazione dei programmi triennali, sia quelle in tema di vigilanza sull'attività delle fondazioni speciali da parte dello Stato, sia quelle che riguardano, invece, il contenuto degli Statuti, appaiono essere molto più ragionevoli e costituzionali di quelle proprie del decreto legislativo del 1996, perché consentono alle nuove fondazioni di determinare la propria personalità artistica ed organizzativa con sufficiente libertà, consentendo allo Stato finanziatore di esercitare un controllo meno puntuale ma forse più efficace. Sicché, in definitiva, viene spontaneo chiedersi perché il nuovo e più razionale modello non sia stato applicato al complesso di tutte le fondazioni lirico-sinfoniche esistenti. (...) anche perché la “peculiarità in campo lirico-sinfonico” desunta dalla specificità della storia della fondazione nella storia della cultura operistica e sinfonica

⁵⁴ *ivi*, p.98

⁵⁵ Decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64, articolo 1

italiana è un concetto così vago ed indeterminato da poter essere applicato alla quasi totalità delle fondazioni esistenti.⁵⁶

Le libertà che davvero fanno la differenza sono la certezza di finanziamenti statali ogni tre anni, e la possibilità di creare contratti di lavoro decorosi, e in questo modo «la maggior parte delle istituzioni culturali che sono divenute autonome sotto il profilo giuridico non sono riuscite a divenirlo sotto il profilo funzionale»⁵⁷.

2.3 Crisi del 2008: primi cambiamenti

La situazione del contesto culturale italiano era, come abbiamo appena descritto, già precaria prima della crisi del 2008, ma con la bolla speculativa e il crollo dell'economia globale c'è stato un peggioramento delle condizioni. Come spiega Fabio Donato: «dall'inizio della crisi, i finanziamenti pubblici si sono ridotti in media di oltre il 20%, le sponsorizzazioni finanziarie di circa 30%, i contributi delle fondazioni bancarie del 35%»⁵⁸. In questa situazione, le istituzioni culturali hanno perciò dovuto far fronte alla mancanza dei principali canali di sostentamento di cui potevano vantarsi, e la prima reazione è stata quella di tentare di ridurre i costi. Ma ridurre i costi significa sopprimere le novità, anestetizzare l'inserimento dei giovani, rallentare l'evoluzione di un settore già molto arretrato, con un approccio superato al pubblico. Insomma, il settore culturale italiano ha passato dei momenti migliori, ma sono proprio le difficoltà che permettono alle novità di prendere piede e che spingono verso un cambiamento più radicale e pensato. «Questa crisi è una grande opportunità per fare quelle riforme strutturali indispensabili per la gestione e la valorizzazione del patrimonio culturale del nostro paese.»⁵⁹. Ed è proprio in quest'ottica che sono partita da questa situazione per provare ad analizzare come si può migliorare. «il FUS (fondo Unico per lo Spettacolo) passa dai 513 milioni di euro nel 2008 (dato consuntivo) ai 398 milioni di euro del 2013 (stanziamento preventivo) registrando una diminuzione superiore del 20%» Nel 2013 vengono però stanziati finanziamenti per un programma

straordinario finalizzato alla prosecuzione e allo sviluppo delle attività di inventariazione, catalogazione e digitalizzazione del patrimonio culturale, anche al fine di incrementare e facilitare l'accesso e la fruizione da parte

⁵⁶ Merlini S., Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di), op. cit., p.101

⁵⁷ Donato F., *La crisi spreca. Per una riforma dei modelli di governance e di management del patrimonio culturale italiano*, Ariccia (RM), edizioni Aracne, 2013, p. 107

⁵⁸ *ivi*, p. 9

⁵⁹ *ibidem*

del pubblico, anche attraverso l'utilizzo di appositi portali e dispositivi mobili intelligenti.⁶⁰

proponendo l'assunzione attraverso un bando statale di 500 giovani sotto i 35 anni che possano agire per portare avanti questo progetto con contratti specifici «per la durata di dodici mesi, nelle attività di inventariazione e di digitalizzazione presso gli istituti e i luoghi della cultura statali.»⁶¹ Nello stesso provvedimento si proponevano alcune misure preventive per risanare il bilancio delle fondazioni lirico-sinfoniche «Al fine di fare fronte allo stato di grave crisi del settore e di pervenire al risanamento delle gestioni e al rilancio delle attività delle fondazioni lirico-sinfoniche». Gli istituti dovevano presentare un piano di risanamento, collegato alla riduzione «della dotazione organica del personale tecnico e amministrativo fino al cinquanta per cento di quella in essere al 31 dicembre 2012 e una razionalizzazione del personale artistico» unitamente a «la cessazione dell'efficacia dei contratti integrativi aziendali in vigore». A disposizione c'erano però 25 milioni di euro di anticipo per le attività culturali che si trovano in difficoltà, e un finanziamento di 75 milioni per un massimo di 30 anni. A questo piano di risanamento hanno aderito otto fondazioni lirico-sinfoniche sulle 14 totali, considerando sempre che Teatro alla Scala e Accademia di Santa Cecilia di Roma sono le uniche due che hanno diritto a una forma organizzativa speciale.

il rischio reale è quello di sprecare le opportunità di cambiamento che, paradossalmente, solo una grave crisi può offrire...gli interventi che hanno riguardato il settore culturale sono stati improntati a logiche di tagli lineari...sono quindi stati ridotti i finanziamenti al settore culturale, è stato sostanzialmente bloccato il turnover, ossia l'immissione di giovani con competenze specifiche, sono stati aboliti alcuni enti ed istituti culturali ritenuti inutili o meno utili (...) penalizzando soprattutto i più deboli che sono innanzitutto i giovani, che hanno sviluppato competenze importanti e che sarebbero preziose per le istituzioni culturali ma che non riescono ad accedere ad una occupazione nel settore a causa del blocco delle assunzioni e delle minori possibilità di ottenere contratti esterni. Abbiamo bisogno di competenze, che abbiamo e che non riusciamo ad inserire nel settore culturale.⁶²

⁶⁰ Dalla Gazzetta Ufficiale, www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaArticolo?art.versione=1&art.idGruppo=1&art.flagTipoArticolo=0&art.codiceRedazionale=13A08109&art.idArticolo=2&art.idSottoArticolo=1&art.idSottoArticolo1=10&art.dataPubblicazioneGazzetta=2013-10-08&art.progressivo=0 ultima consultazione 13/12/2021

⁶¹ legge 7 ottobre 2013, n. 112- Conversione, con modificazioni, del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91 Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo (G.U. n. 236 dell'8 ottobre 2013)

⁶² Donato F., op.cit. p 23

Tirando le somme, l'approccio consigliato dal *New Public Management* ha portato alcune spinte evolutive positive, portando a un superamento della classica amministrazione pubblica monolitica verso un'attenzione ai bisogni dei cittadini e ai bilanci delle singole istituzioni, anche se ancora i risultati non permettono un pareggio dei conti. Ma il concetto di "valorizzazione" del patrimonio culturale è lontano dall'essere applicato in modo costruttivo, per fortuna

I direttori delle istituzioni culturali sono portatori di una "cultura forte", che affonda le proprie radici nella tradizione dell'istituzione stessa, e più in generale, del patrimonio culturale a cui si riferiscono e considerano spesso il proprio ruolo in termini di "missione". In alcuni casi, la qualità si è coniugata con l'efficienza, in altri casi, la qualità è stata il pretesto per giustificare spese ingiustificabili e presentare bilanci impresentabili (...) Poteva esserci un maggior equilibrio tra l'orientamento all'efficienza e l'orientamento all'efficacia⁶³

inoltre, «l'approccio al new public management, tuttora dominante nel nostro Paese, si limita al livello "micro", che considera l'istituzione culturale, in termini organizzativi, come un unico soggetto, al di fuori di legami organici con altri soggetti ed istituzioni culturali»⁶⁴. Una pecca legata alla attuazione di norme che hanno funzionato negli Stati Uniti, in cui la rete culturale non è così densa come in Europa:

vi è cioè un continuo dialogo tra i diversi elementi dello stesso patrimonio culturale presenti nel medesimo luogo...Il patrimonio culturale italiano è quindi diffuso, e si caratterizza per un radicamento ed un continuo dialogo con il territorio. L'adozione del modello del New Public Management ha dunque portato con sé questa problematica: l'introduzione di un sistema gestionale ed organizzativo di tipo solamente "micro" che non si sviluppa anche al livello "meso". (...) Naturalmente deve esserci una gestione di tipo "micro" ma a questa deve affiancarsi, in coerenza con il modello di governance multi-scala, anche una gestione di tipo "meso" che si realizzi a livello di sistema culturale territoriale⁶⁵.

È una sorta di cane che si morde la coda: le istituzioni più piccole non hanno i fondi per assumere personale giovane e competente in grado di inserire novità e di portare uno sviluppo, fino forse a fare ottenere un bilancio positivo, e il fatto di non avere ricavo porta le istituzioni ad avere bisogno di fondi pubblici.

«In situazioni come queste, nei film americani puoi solo fare due cose: o scappi o pensi molto velocemente. Scappare è inelegante. Ecco il momento di pensare molto velocemente.»⁶⁶ L'analisi di Alessandro Baricco è fredda e pungente.

⁶³ *ivi*, p. 104

⁶⁴ *ivi*, p. 105

⁶⁵ *ibidem*

⁶⁶ Baricco A., *Basta soldi pubblici al teatro meglio puntare su scuola e tv*, *La Repubblica*, 29 febbraio 2009

Individua tre ragioni per cui ha sempre avuto senso un finanziamento statale della cultura:

1. fare in modo che la cultura sia accessibile a tutti
2. proteggere alcuni repertori che verrebbero fagocitati in un'ottica di mercato
3. stimolare i cittadini a esplorare il mondo della cultura, rendendolo un mondo difeso dalla democrazia.

e prova a domandarsi se queste premesse sono ancora valide oggi, se può continuare a funzionare questa strategia.

L'accessibilità alla cultura dipende ancora dal suo costo? No, la cultura si è sposta oltre la presenza fisica del cittadino:

La cassaforte dei privilegi culturali è stata scassinata da una serie di cause incrociate: Internet, globalizzazione, nuove tecnologie, maggior ricchezza collettiva, aumento del tempo libero, aggressività delle imprese private in cerca di un'espansione dei mercati. Tutte cose accadute nel campo aperto del mercato, senza alcuna protezione specifica di carattere pubblico(...) l'indizio è chiaro: se si tratta di eliminare barriere e smantellare privilegi, nel 2009, è meglio lasciar fare al mercato e non disturbare⁶⁷

Secondo Donato, l'unica cosa da fare sarebbe cambiare punto di vista, e utilizzare appunto una visione più sistemica, che possa far collaborare le realtà di un territorio, con una rivalutazione del sistema dei ricavi:

considerando sia i ricavi autonomi che i contributi pubblici. Intesi questi ultimi non quali donazioni o spontanee elargizioni dell'ente sovrastante, ma come il valore che l'ente pubblico doverosamente riconosce alle singole istituzioni per lo sviluppo della cultura nel proprio territorio e per il contributo all'economia locale in termini di turismo, progettualità, creatività⁶⁸.

E su questa nuova visione della cultura come meccanismo di crescita territoriale ci sono moltissime ipotesi e testi che disegnano un futuro fatto di

nuove organizzazioni, create per precisi scopi di valorizzazione del capitale culturale territoriale e guidate da piani di gestione "pesanti" come bibbie. (...) devono essere fondamentali irrinunciabili la chiarezza degli obiettivi statuari e gestionali e la capacità di creare alleanze pubblico-privato e attrarre risorse, mirando al massimo possibile dell'autofinanziamento⁶⁹

Un esempio di eccellenza che ha intrapreso questo percorso è la Fondazione Musica per Roma, associazione che gestisce l'Auditorium parco della Musica,

⁶⁷ ibidem

⁶⁸ Donato F., op.cit. p. 109

⁶⁹ Scuderi A., Trimarchi M., *La cultura di domani, dal grande freddo alla sussidiarietà*, in Di Biase F. (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Milano, FrancoAngeli editore, 2014. p.82

fondata nel 2004 dal Comune di Roma, la Camera di Commercio, la Provincia di Roma e la Regione Lazio, e che «L'utile netto è di 249.332 euro ed i ricavi si attestano a 25.892.692 milioni di euro (25.433.491 l'anno precedente). L'autofinanziamento della Fondazione è continuato a crescere negli ultimi tre anni quasi un punto percentuale rispetto al 2018 raggiungendo il 68.05% (67.18% nel 2018 e 66.67% nel 2017).»⁷⁰

I dati analizzati da Alessandro Petretto infondono ottimismo sul valore che il lavoro dei teatri può portare: «la letteratura empirica ha evidenziato che un euro investito in un teatro d'opera ha un elevato effetto moltiplicativo sul PIL locale, perché è un'attività ad alta intensità di lavoro e a bassa propensione all'importazione»⁷¹. L'opera lirica porta investimenti, turisti, visitatori e soddisfazione, e l'unico modo per quantificare davvero i costi di uno spettacolo lirico è quello di basarsi sulla qualità: «si perde utenza se gli spettacoli sono scadenti, ma non si perde aumentando il prezzo al botteghino, a parità di qualità»⁷². Questi sono dati che dovrebbero rimettere in discussione l'intera visione della cultura e degli enti sinfonici italiani, se non fosse che uno spettacolo lirico costa in media 135'000 euro, di cui il 70% è il costo del personale. La capacità produttiva di questa industria culturale non è sempre gestita in modo oculato. 533 milioni di costi per 494 milioni di guadagno, un bilancio in negativo di 39 milioni nel 2010. Sono circa 320 milioni all'anno quelli elargiti alle 14 fondazioni lirico sinfoniche da parte dello Stato Italiano. Il pubblico spende 93 milioni di euro per gustare i prodotti dei teatri. Inoltre, ci sono almeno 45 milioni di euro di fondi privati che sponsorizzano le attività culturali. Ogni euro di finanziamento pubblico equivale a 0,53 euro di finanziamento privato (considerando anche il prezzo dei biglietti, cala a 0,26€ senza). È necessario incentivare quindi la percentuale di incassi per gravare meno sulla tassazione generale.

⁷⁰www.auditorium.com/articolo/bilancio_2019_fondazione_musica_roma_approvato_attivo_ricavi_di_circa_26_milioni_di_euro ultima consultazione 12/02/2022

⁷¹ Petretto A., *Considerazioni per un'analisi economica dell'industria dei teatri d'opera italiani*, Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di), op.cit. p. 103

⁷² *ivi*, p. 104

Negli ultimi dieci anni il numero di spettacoli e di spettatori dell'opera lirica non è mai diminuito, anzi. Come evidenziato dai dati Siae⁷³, dalla stagione 2008/2009 il volume di affari coinvolto nel mondo della lirica è lievemente aumentato, ma il costo a livello di finanziamenti statali resta esorbitante.

Per valutare lo stato di salute del settore i flussi della domanda e dell'offerta sono indicatori importanti (...) Se il numero degli spettacoli è cresciuto dello 0,5% rispetto all'anno precedente, i biglietti venduti hanno subito una lieve flessione (-0,2%), senza impedire la crescita complessiva degli incassi (+2%). Nell'ultimo decennio, il numero degli spettacoli del teatro è aumentato del 4% e il pubblico del 2%; per quanto concerne la lirica, gli spettacoli sono aumentati del 20% mentre il pubblico è aumentato dello 0,2%.⁷⁴

In ottica economica non è possibile aumentare la produttività di uno spettacolo lirico, ma si è notato (ne parla Marie Luise Keifer in *Teoria dei media* nel 2005) che i festival musicali e gli eventi speciali riescono ad ottenere grandi successi. Un esempio di festival importante e molto riuscito è quello del ROF, Rossini Opera Festival di Pesaro, che ha luogo tutti gli anni tra luglio e agosto nelle Marche. Una delle soluzioni per provare a essere morigerati senza peccare di perdita di qualità, potrebbe essere quella di incentivare la co-produzione, diversi teatri che si sostengono nella messa in scena di uno spettacolo. E questa è una alternativa che viene scelta quasi sistematicamente in Emilia Romagna, dove sono diversi gli esempi di produzioni virtuose.

Un altro grande problema che accomuna la produzione lirica è l'età media degli spettatori, che è molto più alta di qualunque altra tipologia di spettacolo:

Gli spettatori della lirica hanno solitamente un'età media più elevata rispetto agli spettatori di altri tipi di spettacolo dal vivo e il pubblico del ROF non fa eccezione. Gli intervistati hanno un'età compresa tra i 15 anni e i 95 anni, ma l'età media è molto elevata, soprattutto tra gli stranieri: gli spettatori under 55 sono il 41,2% tra gli italiani e appena il 20,4% degli stranieri, mentre gli spettatori over 64 costituiscono oltre la metà del pubblico straniero (53,9%) e "solo" poco più di un terzo del pubblico italiano (34,9%)³. Di conseguenza, l'età media degli spettatori italiani è leggermente inferiore di quella degli stranieri, seppur elevata: 55,9 verso 62 anni.⁷⁵

⁷³ dati ottenuti dai report SIAE- tabella in appendice

www.siae.it/it/chi-siamo/lo-spettacolo-cifre/losservatorio-dello-spettacolo ultima consultazione 23/12/21

⁷⁴ Io sono Cultura 2019. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi, p. 153

⁷⁵ Indagine sugli spettatori del Rossini Opera Festival 2017

2.4 Reazioni in Europa

Nel 2008 l'associazione europea European Forum for Arts and Heritage (EFAH)⁷⁶ si trasforma in una entità giuridica autonoma con il nome di *Culture Action Europe* con l'obiettivo di:

sostenere l'accesso alle arti e la partecipazione alla cultura come diritto fondamentale di ogni cittadino. Ha continuato a esercitare pressioni per gli investimenti pubblici nella cultura e nelle arti come forza principale per lo sviluppo di un'Europa sostenibile e più coesa.⁷⁷

Creare una rete internazionale unendo individui, conoscenze ed esperienze in ambito culturale, per dare vita a progetti e associazioni che possano intraprendere attività coinvolgenti per la popolazione e per mettere in relazione diversi settori in modo da produrre ancora più competenze. Per farlo, viene posto in primo piano anche un discorso politico, di dialogo con le istituzioni, per tutelare e difendere la Convenzione europea dei diritti dell'uomo che pone la cultura tra i bisogni fondamentali di ogni individuo⁷⁸. Ad oggi è diventata una piattaforma di dialogo molto strutturata, che coinvolge gli enti culturali in tutta Europa in iniziative finanziate e in campagne di sensibilizzazione:

nell'ottobre 2010, Action Europe, con il sostegno della European Cultural Foundation, ha avviato una campagna denominata "we are more". Si tratta di due tra le istituzioni più importanti a livello europeo nel settore culturale, ed il senso della campagna era questo: non tagliare i finanziamenti alla cultura, perché noi siamo tanti, più di quanti crediate. Ed implicitamente significava mettere in guardia quei governi che intendevano tagliare il finanziamento pubblico alla cultura, perché in questo modo avrebbero perso il consenso dei cittadini alle successive elezioni. Tuttavia, a metà del 2012 a tale campagna avevano aderito circa 25mila persone, che a livello europeo non è certamente un numero particolarmente elevato⁷⁹

Una delle iniziative che ha preso avvio grazie a questa rete internazionale è il programma Europa Creativa, una iniziativa approvata nel 2013 dal Parlamento

⁷⁶ Associazione nata nel 1992 che si occupava di cultura a livello europeo.

⁷⁷ Tratto da Bruchure-corporate dell'associazione, dal sito: www.cultureactioneurope.org/our-belief/ ultima consultazione 14/11/2021

⁷⁸ Articolo 27, 1. Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici.

⁷⁹ Donato F., op.cit. p. 154

Europeo che prevede la disponibilità di investire 1,46 miliardi di euro in progetti culturali transnazionali, con tre obiettivi:

- Aiutare i settori culturali e creativi a cogliere le opportunità dell'era digitale e della globalizzazione;
- Stimolare il raggiungimento del potenziale economico, contribuendo alla crescita sostenibile, all'occupazione e alla coesione sociale;
- Consentire ai settori della cultura e dei media in Europa l'accesso a nuove opportunità internazionali, a nuovi mercati, e nuovo pubblico.⁸⁰

I progetti presentati per questo bando potevano essere coerenti con queste tre tematiche, la prima è quella multimediale (audiovisivo, con interesse sulla circolazione di opere, attività di formazione, film festival), la seconda riguarda l'ambito strettamente culturale (incentivare le organizzazioni culturali e creative, la traduzione, la collaborazione per agire in maniera competitiva a livello internazionale e transnazionale, promuovere giovani artisti e stimolare opere artistiche a livello europeo) e una terza implica un impegno a livello transettoriale (cooperazione, promozione, informazione sul programma), con la finalità generale di "promuovere e salvaguardare la diversità linguistica e culturale europea, e di rafforzare la competitività del settore culturale e creativo per promuovere una crescita economica intelligente, sostenibile e inclusiva".⁸¹

Cosa sostiene?

- Progetti di cooperazione transnazionale tra organizzazioni culturali e creative all'interno e al di fuori dell'UE.
- Le Reti che aiutano i settori culturali e creativi a operare a livello transnazionale e a rafforzare la loro competitività.
- La traduzione e la promozione di opere letterarie attraverso i mercati dell'UE.
- Lo sviluppo di competenze e la formazione professionale per i professionisti del settore audiovisivo.
- Festival cinematografici che promuovono film europei.
- La crescita di un pubblico per promuovere la film literacy e suscitare interesse verso i film europei attraverso un'ampia varietà di eventi.
- Lo sviluppo di opere di finzione, di animazione, di documentari creativi e di videogiochi per il cinema, i mercati televisivi e ad altre piattaforme all'interno e al di fuori dell'Europa⁸²

La prima edizione del programma si è conclusa nel 2020, che a causa covid ha posticipato gli ultimi eventi a quest'anno, ma è già pronto un programma di partecipazione per il periodo 2021-2027.

⁸⁰ www.corsidieuroprogettazione.it/europa-creativa/ ultima consultazione 27/12/21

⁸¹ www.cultura.cedesk.beniculturali.it/europa-creativa.aspx ultima consultazione 2/02/2022

⁸² www.cultura.cedesk.beniculturali.it/europa-creativa.aspx ultima consultazione 27/12/2021

La prima edizione di Europa Creativa ha coperto gli anni dal 2014 al 2020, è già stata promosso un suo rinnovo con un budget aumentato (2,2 miliardi di euro) per il periodo 2021-2027.

La prima edizione finanziava progetti che si ponessero come obiettivo quello di incentivare la mobilità transnazionale per ragioni culturali, stimolare lo sviluppo del pubblico proponendo spettacoli accessibili e inclusivi, e formare competenze, in particolare digitalizzando nuovi modelli di business e permettendo la formazione attraverso di essi. Per mobilità transnazionale si intende la promozione di confronto e di viaggio tra artisti, professionisti e opere culturali e creative, oltre i confini nazionali. Questi spostamenti devono essere giustificati da un motivato dialogo interculturale e interreligioso, integrato nel progetto di cooperazione.

Proprio uno di questi progetti verrà preso in esame per esplicitare il contenuto del programma e il ruolo moderno che può essere svolto dall'opera lirica a livello europeo: si tratta di Cross Opera di cui abbiamo accennato nel primo capitolo di questa tesi.

2.4.1 Nascita del progetto Cross Opera

Cross Opera è un progetto promosso dalla Fondazione Teatro Comunale di Modena Pavarotti-Freni, che ha risposto al bando Creative Europe nel 2018. Il Teatro Comunale di Modena stava cercando di intraprendere un progetto europeo per ampliare la sua rete di contatti e costruire competenze all'interno del team progettuale. Il direttore artistico del teatro, il maestro Aldo Sisillo, era interessato a valorizzare un teatro ricco di esperienza nella tradizione come quello della fondazione modenese al di fuori della regione Emilia-Romagna, per cui il progetto Europa Creativa avrebbe dato impulso alla produzione artistica favorendo uno scambio interculturale con paesi dell'Unione Europea incentivando l'attività lirica e promuovendo l'esperienza del Pavarotti-Freni.

Per ottenere il finanziamento europeo sono stati coinvolti i teatri di Linz (Landestheater) e il teatro nazionale serbo di Novi Sad. Questo coinvolgimento è

stato favorito dai legami di gemellaggio già in essere tra Modena e le altre due città europee.⁸³

Il Progetto si articola in diversi punti: dalla creazione di uno spettacolo lirico che veda la partecipazione di artisti e interpreti delle tre realtà coinvolte, alla sua trasmissione in diretta streaming per favorirne la fruizione a livello internazionale, alla creazione di un video-documentario sulle varie fasi del progetto, che si compone anche di un ciclo di eventi paralleli che coinvolgono le associazioni del territorio modenese nella proposta di spettacoli interculturali con protagonisti stranieri e tradizioni internazionali a confronto.

2.4.2 Proposta

Per rispondere ai requisiti del programma Europa Creativa tre teatri hanno proposto la creazione e la produzione di un'opera lirica contemporanea, coinvolgendo professionalità e le maestranze artistiche dei tre paesi e incoraggiando la loro collaborazione. Ogni teatro ha proposto un librettista, un compositore, 2 interpreti e 4 musicisti, mentre la sceneggiatura è opera di un'artista italiana, il direttore d'orchestra è serbo, e il regista invece austriaco. L'opera è quindi un connubio delle tre culture, lingue e creatività. In questo modo si indagano nuove opportunità di resa per uno spettacolo classicamente molto formale come quello dell'opera lirica, aprendo nuove possibilità di carriera per artisti e professionisti a livello internazionale, con la possibilità di creare una rete di contatti e raggiungere un pubblico più ampio.

Oltre al dialogo artistico che l'ideazione di questo spettacolo ha portato avanti, le tre istituzioni hanno coinvolto i Centri Stranieri delle rispettive città, organizzando occasioni parallele di confronto e di integrazione delle comunità di rifugiati assistite da queste associazioni. Durante i soggiorni nei tre diversi paesi per le prove dello spettacolo principale, gli artisti hanno partecipato a incontri di formazione e attività per lo sviluppo del pubblico e l'interazione con le

⁸³ Il patto di gemellaggio con la città di Novi Sad, in Serbia, risale al 1974, mentre quello con Linz è più recente, è stato siglato nel 1993. Rimarcare questi accordi per la partecipazione ad un bando europeo ha probabilmente aiutato le tre istituzioni ad ottenere il finanziamento, sottolineando la volontà di continuare ed intensificare la collaborazione tra le città e le rispettive comunità per la realizzazione di progetti e di scambi di esperienze

comunità locali, comprese occasioni di incontro con i gruppi solitamente sottorappresentati come i rifugiati.

L'Assessorato alle Politiche sociali, Accoglienza e Integrazione del Comune di Modena ha partecipato alla stesura del progetto, organizzando insieme alla Fondazione Teatro Comunale tre serate di spettacoli a tema per il ciclo *Dentro le note*, appendice di Cross Opera:

La vita delle comunità gospel: in cui tre gruppi di diverse etnie si sono avvicinati nell'esecuzione di brani gospel. Ogni gruppo raccontava una storia diversa: Glorious Singer è un gruppo formato da donne nigeriane richiedenti asilo, che si sono unite per superare le difficoltà di un passato travagliato per trovare finalmente una vita serena in Italia. Lighthouse Chapel è un coro composto da individui di origine ghanese, che si esibisce nel gospel tipico della loro terra. Action 7 band è invece composto da 7 elementi della Chiesa Path to Heaven di Modena.

Danze e musica dal cuore dell'est Europa: un'associazione (Magika Pisanka) che da anni si occupa di portare elementi culturali dell'est in Italia porta alcune danze ucraine tradizionali in teatro.

La maschera Igbo: una tradizione culturale nigeriana in cui le maschere hanno significati simbolici viene portata sul palco con danze e musiche tipiche grazie all'associazione Njiko Ndigbo di Modena e Provincia.

Inoltre, è stato proposto un incontro tra i ragazzi del Centro Stranieri, Luigi Cinque (compositore italiano) e il maestro Aldo Sisillo (direttore artistico Fondazione Teatro Comunale di Modena), a cui è seguita una visita guidata del teatro di Modena e la visione della prima dello spettacolo.

Questa iniziativa correlata ha portato in teatro persone che non avrebbero avuto la possibilità di entrarvi altrimenti, un passo importante per rendere il teatro un luogo meno selettivo e più accogliente, rendendolo un simbolo di collaborazione e di apertura.

2.4.3 Organigramma del progetto

L'organizzazione del progetto è stata gestita da:

- tre direttori artistici dei tre teatri (steering committee): Aldo Sisillo, Alexander Stankov, Herman Schneider
- tre project manager, uno per ogni teatro in partnership: Alessandro Roveri, promotore del progetto, responsabile progetti per il Teatro di Modena, Katharina John per il teatro di Linz, e Senka Petrovich per Serbian National Theatre.
- Le amministrazioni dei tre teatri hanno provveduto a compilare un preventivo di finanziamento con cui far fronte a tutta la gestione economica del progetto (financial management)
- Tutti e tre gli uffici stampa dei teatri hanno lavorato sulla comunicazione del progetto, il teatro di Linz ha creato il sito web che è stato poi completato con l'intervento dei responsabili della comunicazione dei tre teatri.
- Le municipalità delle tre città (Comuni) sono state coinvolte per gli scambi sul gemellaggio.
- L'ufficio Europa del Comune di Modena (Europe direct) ha aiutato il Teatro Comunale nella partecipazione formale al bando europeo.

Altri enti coinvolti sono stati l'Università di Modena e Reggio Emilia, da sempre legata al teatro Pavarotti, con la sua società Edunova – Centro Interateneo per le Tecnologie a supporto dell'Innovazione nella Didattica, nella Comunicazione, nella Ricerca – che ha gestito la trasmissione in diretta streaming gratuita dell'evento sul canale Youtube Opera Streaming, e le varie associazioni di volontariato collegate all'Assessorato alle Politiche sociali, Accoglienza e integrazione del Comune di Modena: associazione Njiko Ndigbo, associazione Magika Pisanka, Glorious Singer, Lighthouse Chapel, Action 7 band, e il Centro Stranieri, Ufficio Attività Socio culturali per l'integrazione.

2.4.4 Economia del finanziamento

Il bando prevedeva la possibilità di partecipare secondo 3 modalità differenti:

1. progetto “small”: coinvolge un soggetto leader e almeno due soggetti partner, con sede legale in diverse nazioni tra quelle aderenti al programma Europa Cultura, con un budget di 200'000 euro (a copertura del 60% dei costi)
2. progetto “large”: con un responsabile soggetto e almeno 5 partner, per un budget di 2'000'000 euro (a copertura del 50% dei costi del progetto).
3. progetto legato all'anno europeo della cultura e quindi con un obiettivo diverso (incoraggiare la condivisione e valorizzazione del patrimonio culturale europeo come risorsa condivisa, per aumentare la consapevolezza della storia e dei valori comuni e rafforzare il senso di appartenenza a uno spazio europeo comune)

La scelta dei tre teatri è ricaduta sulla proposta “small” che prevede un budget massimo di 320 mila euro, di cui il 60% rimborsati dal fondo Europa Creativa. Ogni teatro ha gestito le spese della parte di organizzazione ad esso incaricata considerando che il 10% delle spese dovrebbe venire nuovamente incassato con i biglietti venduti, e che il restante 30% può essere ottenuto da ulteriori sponsorizzazioni (che il Teatro Comunale di Modena in questo caso non ha utilizzato, investendo nel progetto). Il costo del lavoro dedicato al progetto rientra nel budget messo a disposizione dal bando, per cui ogni professionista all'interno dell'istituzione (dal project manager al direttore artistico, fino al macchinista che ha permesso allo spettacolo di andare in scena) rientra nei costi del progetto.

Appena avuta l'approvazione del progetto, i teatri hanno ricevuto il 70% della somma del finanziamento, a copertura delle spese che sarebbero andati a sostenere per concretizzarlo.

Al termine del progetto, il soggetto leader (Fondazione Teatro Comunale di Modena) ha a disposizione tre mesi per consegnare alla commissione di Europa Creativa un report finale, riunendo i costi sostenuti dai partner per ottenere il restante 30% del fondo, se si sono soddisfatte le aspettative.

2.4.5. La grande criticità: la pandemia

Il progetto Cross Opera è stato approvato nel febbraio 2019, ricevendo i fondi destinati dal programma Europa Creativa con la prospettiva di andare in scena a

maggio 2020 nelle tre città e chiudere gli eventi paralleli entro la scadenza del bando. La pandemia di Covid-19 ha bloccato il progetto per più di un anno, senza permettere agli artisti di lasciare i loro paesi e tenendo chiusi i teatri. A livello organizzativo la pandemia ha coinvolto proprio le aree più importanti del progetto, la mobilità, il dialogo e lo scambio transnazionale, costringendo i tre teatri a rimandare le prove e a sospendere gli spettacoli. Le prime prove con il cast al completo (musicisti, direttore, regia e cantanti) sono state possibili solo ad aprile 2020. Inoltre, con il prolungarsi dei tempi di realizzazione, una parte dello staff artistico ha ricevuto altre offerte di lavoro e ha lasciato il progetto, per cui anche alcuni dei musicisti e dei cantanti hanno dovuto essere sostituiti in fase di preparazione.

Lo spettacolo è andato in scena a Modena il 3 dicembre 2021. Il 10 e il 12 dicembre avrebbe dovuto continuare il tour a Linz, ma è stato sospeso per una nuova ondata della pandemia, e a fine gennaio 2022 dovrebbe andare in scena a Novi Sad.

Una delle problematiche più ardue è stata trovare date per permettere agli artisti di fare le prove dello spettacolo, in un periodo in cui i teatri, se riescono ad aprire, devono recuperare stagioni intere di spettacoli sospesi a causa Covid. Anche fissare la data per il recupero dello spettacolo a Linz sembra molto complicato, si potrebbe dover aspettare fino ad aprile 2022. Il bando Europa Creativa ha posticipato di un anno la data finale di chiusura del progetto per permettere alle attività di completare la proposta, la data definitiva è giugno 2022.

Grazie alla trasmissione in diretta streaming che era stata inserita nel programma del progetto, si è potuto fruire dello spettacolo andato in scena a Modena anche negli altri paesi, ad oggi (febbraio 2022 NdA) il video vanta 3.737 visualizzazioni e 113 “mi piace” sul canale YouTube di Opera Streaming.

2.4.6 Esiti

Nonostante il progetto sia ancora in fase di conclusione, mancano anche due dei tre spettacoli previsti di *Cross Opera* e altrettanti della rassegna *Dentro le note* presso il Comunale di Modena, gli eventi che hanno avuto luogo sono stati molto apprezzati dal pubblico.

Lo spettacolo di cori gospel che ha avuto luogo parallelamente al progetto principale ha ottenuto molti riscontri positivi e portato in teatro molto pubblico con una partecipazione attiva importante, che ha permesso alle comunità coinvolte di esprimere la propria cultura con soddisfazione. Anche in questo caso l'esperienza ha permesso di far nascere un legame tra le associazioni coinvolte e lo staff del teatro che probabilmente verrà coltivato in futuro per favorire un interscambio culturale e una programmazione più varia.

2.4.6.1 Efficacia/efficienza: Grazie ai fondi del bando Europa Creativa, si è potuto gestire la produzione dello spettacolo a un costo molto basso. È vero che il finanziamento prevedeva di coprire solo il 60% delle spese, ma in questa cifra rientrano anche gli stipendi del personale assunto dal teatro, che comunque avrebbe lavorato nel periodo di organizzazione del progetto. Per questo motivo la possibilità di intraprendere nuovamente la partecipazione a un bando europeo è presa in considerazione dalla Fondazione Teatro Comunale di Modena che ha valutato molto positivamente questa prima esperienza. Infatti, unire così tante competenze ha permesso alle professionalità coinvolte di crescere a livello di expertise e di relazionarsi a livello europeo per costruire una proposta culturale di alta qualità, a costi ridotti rispetto a una produzione artistica normale.

2.4.6.2 Innovazione: Il progetto si caratterizza per la multidisciplinarietà e multimedialità degli obiettivi. Infatti, l'offerta di spettacoli ed eventi culturali nati in seguito alla partecipazione al bando è molto ampia. Cross Opera unisce uno spettacolo di opera lirica contemporanea, alla sua fruizione virtuale grazie alla diretta streaming sulla piattaforma Youtube, che è già di per sé un aspetto molto innovativo. Inoltre, la scenografia della seconda parte dell'opera è composta da alcune pareti di cartongesso che simulavano un contesto ospedaliero, sulle quali sono proiettati elementi di digital art. Ci sono diversi esempi negli ultimi anni di opere liriche con scenografie composte da elementi multimediali, ma sono sempre considerati molto innovativi. Inoltre, la proposta operistica viene interlacciata con spettacoli di natura culturale molto diversa, come i cori gospel e le danze tradizionali ucraine e nigeriane, portando un ulteriore livello di integrazione ma anche di novità nei teatri tradizionali.

2.4.6.3 Digital Strategy: Il progetto prevedeva una attenzione alla digitalizzazione dell'esperienza culturale, concretizzatasi nella diretta streaming dello spettacolo principale.

Il teatro di Linz si è occupato di creare una piattaforma web, una pagina internet per il progetto, che i reparti comunicazione dei tre teatri hanno riempito ognuno con le rispettive informazioni. Non sono stati creati canali social ad hoc per l'evento, ma ogni istituzione ha utilizzato i propri canali per promuovere gli eventi collegati al progetto.

La piattaforma Opera Streaming è seguita da una agenzia di comunicazione che si è impegnata a sponsorizzare la diretta dell'evento qualche giorno prima della messa in onda su Facebook, Instagram e Youtube. La diretta è ancora disponibile online, e sono stati aggiunti i sottotitoli in inglese per permettere a tutti gli utenti di comprendere il testo dei libretti, portando a termine ogni richiesta del bando in termini di inclusività, di sviluppo del pubblico e di digitalizzazione di nuovi modelli di business.

CAPITOLO 3

OPERA IN VIDEO

Alla luce della storia e della tradizione dell'opera lirica e delle diverse modalità con cui è stata gestita la produzione di questi spettacoli a livello economico e amministrativo fino ad oggi, vorrei prendere in esame una evoluzione che sta lentamente prendendo piede: l'opera lirica trasmessa in diretta in video o registrata e presentata al grande pubblico come evento film. Produrre un'opera lirica in questa nuova forma implica stravolgere completamente due mezzi espressivi molto diversi tra loro per provare a ottenere il meglio di ognuno, con l'obiettivo di ampliare le platee dei teatri, promuovendo eventi culturali di livello molto alto, ma soprattutto permettendo agli spettacoli dal vivo di sopravvivere: «L'attore colto dalla telecamera e fissato sullo schermo televisivo non è certo l'attore colto dall'occhio dello spettatore, è soltanto un'ombra. Ma un'ombra rinvia a una persona viva, che si muove e cammina. I cadaveri non hanno ombre.»⁸⁴

L'idea di multimedialità che circonda l'opera lirica ha bisogno di espandersi verso una trasversalità concreta, per riuscire a raggiungere il pubblico abituale in una forma più ampia, ma anche per convincere ed avvicinare un altro tipo di pubblico, più giovane, più dinamico. In questa ottica in realtà si aprono molte altre possibilità, che vedono il video come «scena artificiale, come scena virtuale, elettronica, autonoma dunque dalla scena teatrale eppure legata ad essa da alcune trasversalità, alcuni *interfaccia* che fanno interagire a pari merito le due scritture, audiovisiva e teatrale.»⁸⁵

In un'attualità in cui le istituzioni hanno una identità virtuale, continuamente presente, una personalità, un'immagine a cui rimanere fedeli, anche l'opera lirica deve uscire dal suo guscio e mettersi a disposizione nei luoghi più impensati. La fiducia nella rivoluzione tecnologica, nella sua capacità di superare il linguaggio commerciale del mondo virtuale e artificiale generato dai nuovi media audiovisivi e di trasformarlo in una forma poetica e comunicativa è alla base dei primi tentativi di trasformare la forma più nobile dell'arte dal vivo in un contenuto mainstream.

⁸⁴Balzola A., *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, ed. Audino, 2011, p.9

⁸⁵ivi, p 14.

È evidente che si tratta di un'operazione complicata: anche con le migliori intenzioni, traducendo un evento culturale come quello lirico in un prodotto video implica offrire una visione distorta degli eventi pensati da un regista, e per un'opera le scelte del regista video si sovrappongono a una miriade di scelte artistiche e musicali che permettono la resa dello spettacolo per l'occhio della platea. Ogni parola scritta dal librettista deve corrispondere a una nota di un'orchestra composta il più delle volte da più di 40 elementi, l'impianto scenico, la scenografia coinvolge le scelte di artisti e architetti, l'illuminazione di uno spettacolo è studiata nei minimi dettagli e realizzata live seguendo lo spartito del direttore d'orchestra, ogni interprete esprime con il canto le emozioni della trama con un proprio timbro e una propria presenza scenica, decisa insieme al regista, che immagina come si devono muovere i personaggi e gli oggetti di scena sul palco per essere verosimili, significativi ai fini della trama e della simbologia di cui ogni opera è preta, a volte ci sono ballerini e coreografie che sottolineano le emozioni rappresentate, un coro, che viene coinvolto nella trama, infine il teatro scelto per essere palcoscenico. Tante le tipologie di teatro in Italia, tutti diversi, con spazi, ordini di palchi, prosceni con cui modificare a volte lievemente a volte completamente tutto lo spettacolo per un pubblico che verrà immerso in questa atmosfera surreale di suoni, melodie e sogno. «Nessun tipo di spettacolo può sostituirsi al teatro assicurando lo stesso rapporto diretto e immediato tra attori e pubblico, così come nulla eguaglia la televisione nella sua capacità di offrire immagini in diretta ad un pubblico vasto quanto tutto il pianeta»⁸⁶ scriveva Franco Prono nel 1994. E in effetti queste trasmissioni ibride necessitano di studio e di tempo, per riuscire a rendere la finzione scenica molto più reale di quanto non rendesse coinvolgente la trama.

insomma, non dobbiamo giocare al ribasso. Non dobbiamo accontentarci del buon senso che ci dice che un video teatrale è soltanto un documento dello spettacolo teatrale, nel senso riduttivo di testimonianza. No, un video è qualcosa in più: è un monumento: mutilo, frammentario, pieno di ombre e buchi ma monumento sempre, nel significato etimologico di monimentum, di memoria⁸⁷

Certo, serve un'integrazione non da poco per non minimizzare la grande aura dell'opera dentro uno schermo, con un'attenzione profonda all'audio, per non snaturare completamente l'esperienza. Certo, tutta la scena deve essere ripensata,

⁸⁶ Balzola A., Prono F., *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, ed. Rosenberg & Sellier, 1994, p. 57

⁸⁷ *ivi*, p. 10

soprattutto la luce, la scenografia, il contesto. Il video deve rendere un'esperienza, l'opera non è più quello che viene percepito dall'occhio dello spettatore, è uno spettacolo mediato, da una regia, da un cameraman, è un «processo laboratoriale di concettualizzazione, di montaggio, di destrutturazione dell'opera, mettendo in atto una teatralizzazione dell'esperienza artistica»⁸⁸. «Pochissimo si è scritto fino a tempi molto recenti sulla poetica e sull'estetica dei video di spettacoli dal vivo; se lo si è fatto, ciò è accaduto quasi esclusivamente in relazione alla loro trasmissione televisiva»⁸⁹.

I dettagli tecnici sono solo alcuni dei problemi che si propongono durante il parto di un prodotto artistico di questo tipo, ci sono personalità da limare e ostacoli da superare a livello linguistico: ad esempio, in video si sprecano i primi piani, sono una soluzione per permettere allo spettatore di entrare in confidenza con i personaggi, di comprenderne la psiche, ma il primo piano è una inquadratura molto poco felice se il protagonista è un cantante lirico: il canto deforma il viso. Nelle prime produzioni in studio di opere liriche si è tentato di arginare il problema filmando i cantanti in playback, ma il risultato rendeva troppo evidente il trucco.

Se nel caso della ripresa in teatro alterità e distanza potevano infatti essere imputate al luogo teatrale - in tal modo 'scusando' la televisione, che si nascondeva (e tuttora si nasconde) dietro il velo della 'documentazione' dell'evento' - le produzioni in studio richiedevano invece un'assunzione di responsabilità estetica, o quanto meno una compiuta riflessione sul linguaggio operistico. Esse furono la prima occasione in cui l'estetica dell'opera e l'estetica televisione si trovarono a doversi confrontare in Italia, e funzionarono quindi da campo sperimentale per l'incontro particolarissimo e complesso tra immagine e suono costituito dall'opera in televisione. Se dopo qualche anno si ritenne, a torto o a ragione, che l'esperimento non fosse riuscito, ciò non toglie interesse e fascino alle soluzioni che si tentarono mentre esso era in corso.⁹⁰

Ma oggi, siamo riusciti a superare le difficoltà tecniche che riguardavano questo connubio negli anni'80? Con le nuove piattaforme virtuali di streaming online, è possibile aggirare il problema e portare l'opera lirica in tutte le case senza sminuirla, senza farle perdere quell'aura avvolgente che trasmette al pubblico nei teatri?

«Ogni vita che viviamo nelle vicende di un'opera si moltiplica per ogni volta che quest'opera rinasce, fedele a se stessa e pure diversa, sempre nuova in ogni

⁸⁸ Prono F., *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Roma, Audino Editore, 2011, p. 60

⁸⁹ Senici E., op. cit. p 275

⁹⁰ *ivi.*, p 32

interpretazione»⁹¹. L'opera lirica è già di per sé uno spettacolo multimediale. Ed è per questo che può evolversi ancora, che si sta evolvendo verso una resa anche digitale, che sta inserendo al suo interno elementi tecnologici sempre più all'avanguardia, che sta trovando strade alternative per superare le platee e arrivare agli spettatori direttamente nelle case.

Non esiste un modo giusto di fare l'opera, non esiste un modo sbagliato, soprattutto non ne esisterà uno irreversibile e definitivo. La storia ci racconta di come sia stata continuamente reinventata, riscritta, di come i cantanti siano cambiati, siano cambiate le abitudini, le orchestre, le strutture e le distribuzioni del pubblico nei teatri, E, cambiando, è sempre rimasta lì, cantando storie, cantando esseri umani, sempre moderna, sempre attuale, perché esiste solo hic et nunc, nell'istante in cui ne godiamo dal vivo per quella meravigliosa e profondissima follia che è ⁹².

Ci sono però esempi di intraprendenza che hanno ottenuto successi insperati.

qualcuno vorrà forse citare il caso del Metropolitan Opera di New York, che trasmette contemporaneamente le proprie produzioni in 1600 sale cinematografiche di ben 56 Paesi (40 sale in Italia, distribuzione Nexo Digital) mentre soltanto ad inizio 2012 è stata data notizia che i concerti della Filarmonica della Scala avrebbero sperimentato una diffusione simile. E qualcuno ricorderà che soltanto l' 1% del budget della prestigiosa istituzione americana dipende da danari pubblici⁹³

La storia della produzione del Met inizia nel 2006, con *Il Flauto Magico* di Mozart trasmesso via satellite in HD nelle sale cinematografiche del Nord America e in tutto il Regno Unito. L'iniziativa si evolve grazie alla partecipazione di NCM Fathom, una divisione di National CineMedia che offriva eventi di intrattenimento alternativi nei cinema (scorporata nel 2013 e diventata una casa di produzione indipendente per eventi dal vivo), Cineplex Entertainment LP, che si occupa delle sale cinematografiche del Canada, e City Screen, il principale espositore indipendente del Regno Unito, ma soprattutto grazie alla lungimiranza del direttore Peter Gelb:

Le nuove partnership mediatiche dell'azienda e gli accordi sindacali ampliati offrono opportunità di distribuzione senza precedenti e modi migliori per raggiungere un nuovo pubblico. Le trasmissioni di film in HD offrono un posto in prima fila per lo spettacolo unico dell'opera dal vivo.⁹⁴

La parola chiave è un nuovo pubblico

⁹¹ Pedrotti R., op.cit. p. 11

⁹² ibi, p. 15

⁹³ Nastasi S., *L'economia politica dei teatri d'opera, tra tradizioni ed internet*, tratto da Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di), op.cit. p. 110

⁹⁴ parole di Peter Gebbs tratte da un articolo del 15 novembre 2006, sul blog di metoperafamily.org www.metoperafamily.org/metopera/news/press ultima consultazione 12/02/2022

Questa serie della Metropolitan Opera è un'opportunità unica per le persone di vivere un'opera di livello mondiale nella loro comunità locale, inoltre l'ambiente cinematografico e il prezzo del biglietto conveniente rendono questi eventi qualcosa che l'intera famiglia può godere. Se non hai mai avuto il piacere di assistere a uno spettacolo d'opera dal vivo prima, questa è l'occasione perfetta per capire perché questa forma d'arte magica ha catturato l'immaginazione del pubblico per generazioni".⁹⁵

Nonostante lo scetticismo che questa iniziativa ha avuto all'inizio, tutti gli spettatori si sono rivelati entusiasti:

Guardarlo al cinema è stato come avere non solo il miglior posto al Met, ma tutti i posti migliori contemporaneamente. Tredici telecamere si alternavano tra il palco, la buca dell'orchestra, le quinte e persino la torre volante, quindi i miei occhi sembravano attaccati a dei pogo stick irrefrenabili.⁹⁶

Dopo i primi due anni gli spettacoli trasmessi e i cinema coinvolti sono aumentati a dismisura: «11 trasmissioni dal vivo durante la stagione 2008-2009. Ora visibile in 600 cinema in 17 paesi e a bordo di navi da crociera in tutto il mondo, The Met: Live in HD raggiungerà fino a 800 luoghi in tutto il mondo la prossima stagione»⁹⁷. La produzione del Met è innegabilmente di una qualità altissima, e le tecnologie impiegate per riuscire a rendere così convincente uno spettacolo in teatro sono molto costose e innovative:

"Vogliamo che il mezzo elettronico dia alle persone un'esperienza equivalente a quella che avrebbero se fossero qui al teatro dell'opera", ha detto Peter Gebs. "Ecco perché le telecamere nella staffetta di The Barber erano così iperattive. La produzione è cinetica e questo la rende cinematografica. Alcune delle telecamere sono robot e le abbiamo montate sugli unici carrelli verticali al mondo. Potevano salire 30 piedi in aria sui loro pali interni e questo ha creato quel senso di euforia che hai provato. Il nostro barbiere esce dal palco. È il primo set nella storia di questo teatro che rompe il boccascena e fa lavorare i cantanti su una rampa davanti alla buca dell'orchestra. Quello spazio non era mai stato violato prima".⁹⁸

Gran parte degli eventi del Met sono poi resi disponibili su piattaforme online e canali tv dedicati, e a fronte del pagamento di un abbonamento è possibile rivivere i migliori spettacoli messi in scena in questo importante teatro. Per cercare di

⁹⁵ parole di Tom Galley, capo delle operazioni e responsabile tecnologico di National CinemaMedia, tratte da un articolo del 15 novembre 2006, sul blog di [metoperafamily.org](http://www.metoperafamily.org)
www.metoperafamily.org/metopera/news/press ultima consultazione 12/02/2022

⁹⁶ Conrad P., *Opera from New York in your home town? Easy. Just go to the pictures*, articolo del Guardian, 21 aprile 2007

⁹⁷ www.web.archive.org/web/20080501020812/http://www.metoperafamily.org/metopera/news/press/detail.aspx?id=3810 ultima consultazione 12/02/2022

⁹⁸ www.theguardian.com/music/2007/apr/22/classicalmusicandopera.features1 ultima consultazione 12/02/2022

raggiungere un nuovo pubblico, si punta ad osare ancora di più. Se la magia di un'opera lirica potessimo portarla con noi in cuffia, in treno, in autostrada, prima di addormentarci? quale dovrebbe/potrebbe essere il pubblico del teatro dell'opera, nell'oscillazione tra élite e massa, tra giovani e anziani?

essendo un dato di fatto che la musica colta, sia classica che operistica, attrae un pubblico relativamente anziano, di elevata estrazione socio-culturale (e di reddito medio-alto) lo Stato deve preoccuparsi di sostenere soltanto questa "fascia" di pubblico tradizionale? Oppure lo Stato deve piuttosto tentare di rompere gli schemi ed abbattere le barriere all'accesso, stimolando una fruizione altra, con operazioni di marketing trasgressivo, con una stimolazione al consumo che venga provocata sia attraverso la promozione della televisione pubblica, sia attraverso una sana educazione musicale a scuola, sia attraverso un'offerta di spettacoli mirati anche ai giovani?⁹⁹.

È proprio a tale domanda che vorrei proporre una risposta, perché questi sono stati i dubbi che riguardavano questo ambiente, elitario, ristretto e poco aperto ai cambiamenti, prima della pandemia. Negli ultimi due anni questo mondo che sembrava inviolabile, inarrivabile, è stato completamente rivoluzionato, ha dovuto fare i conti, forse più di tanti altri che hanno sempre saputo mettersi in gioco, con cambiamenti sconvolgenti.

vi sono beni culturali che sono patrimonio non solo della comunità locale, ma di tutto il mondo. Ed allora insieme ai processi partecipativi rivolti alla comunità locale, diviene opportuno, naturalmente a seconda dei singoli casi, promuovere processi partecipativi a livelli più ampi. In questo caso non vi è dubbio che un grande supporto può derivare dall'utilizzo di strumenti interattivi del web 2.0, quali i social network e le community. La partecipazione può avvenire con la presenza fisica, ma può avvenire anche con la presenza virtuale. Un sistema culturale territoriale dovrebbe essere rivolto allo sviluppo di forme di partecipazione reali (fisiche) sul territorio, ma anche a forme di partecipazione virtuali attraverso il web. Che poi, nel tempo, potrebbero tradursi in partecipazioni reali attraverso la previsione di progettualità, iniziative ed incontri a cadenza temporale ripetuta¹⁰⁰.

Le nuove piattaforme digitali possono unire questi due mezzi espressivi, offrire una nuova piazza virtuale in cui permettere agli spettacoli lirici di ottenere visibilità, ma anche stimolare investimenti e aumentare la promozione e incentivare la produzione di eventi, festival e iniziative culturali. In una visione forse utopistica ad oggi, le possibilità che una diffusione di questo tipo possa anche aiutare le istituzioni culturali a autofinanziarsi creando un nuovo pubblico, disposto a valorizzare gli eventi e pian piano a diventare da Subscriber a Promoter,

⁹⁹ Nastasi S, Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di), op. cit., p.110

¹⁰⁰ Donato F., op.cit. p. 173.

realizzando in modo virtuoso il classico ciclo dei consumatori in un'ottica economica, non sembrano così lontane.

Se i teatri italiani, in particolare con la programmazione di opere liriche, iniziassero a costruire una identità forte sulle piattaforme social, sottraendosi un po' alla logica elitaria su cui da sempre stanno impostando la loro offerta, riuscirebbero a raggiungere e a interessare segmenti di pubblico che ad oggi non hanno contatti con il mondo teatrale, o segmenti di pubblico che non hanno la possibilità fisica di partecipare agli eventi in presenza. La trasmissione delle opere liriche, corredata da curiosità, guide all'ascolto, approfondimenti e immagini dal backstage può essere molto stimolante e raggiungere utenti in tutto il mondo, coinvolgendoli non solo nella fruizione dello spettacolo in sé, ma promuovendo anche un territorio, quello italiano, ricco di storia, di tradizioni, di paesaggi. E in questa ottica acquisisce un senso ben più concreto l'affermazione di Alessandro Petretto riportata nel primo capitolo «un euro investito in un teatro d'opera ha un elevato effetto moltiplicativo sul PIL locale»¹⁰¹

Proprio in questo senso, vorrei proporre una iniziativa che ha scommesso sul connubio di opera lirica e streaming, legandosi al territorio in una logica di sistema ampia e ben equilibrata, che sta ottenendo molto successo, nella speranza che possa ulteriormente ampliarsi e moltiplicarsi. È un progetto promosso dalle Regione Emilia Romagna che collega i principali enti del territorio per promuovere lo spettacolo lirico, e non solo nella classicissima veste in cui siamo abituati a vedere il mondo melomane, ma all'infuori della gabbia dorata dei teatri di tradizione, direttamente nelle case, attraverso YouTube.

3.1 Premesse lungimiranti

In Emilia Romagna ci sono 193 teatri, tra grandi e piccoli, ma solo 77 sono in attività, e di questi 8 sono i teatri che producono spettacoli lirici. Il principale è Bologna, ente lirico ufficiale, gli altri sette sono teatri di tradizione, senza un'orchestra o un coro stabile ma con competenze e maestranze artistiche eccelse che vanno conservate e sottolineate (teatro comunale Abbado di Ferrara, Teatro Comunale Pavarotti di Modena, Teatro Dante Alighieri di Ravenna, Teatro

¹⁰¹ Petretto A., op.cit.. p. 103 Riferimento alla citazione del capitolo 1 p 36 di questo elaborato

Municipale di Piacenza, Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia, Teatro Regio di Parma) e il teatro di Rimini. Ognuno di questi teatri ha una storia particolare:

Parma è la patria del compositore Arturo Toscanini e di Giuseppe Verdi, che ci è nato ma non ci ha mai vissuto, preferendo Piacenza; Reggio Emilia ha una programmazione varia, moderna, attenta al Novecento, Modena ha visto crescere interpreti come Luciano Pavarotti e Mirella Freni. Ferrara è la sede della Chamber Orchestra of Europe grazie al maestro Claudio Abbado, Ravenna è sede di un corso di perfezionamento per Orchestra tenuto dal maestro Riccardo Muti. Il Teatro Galli di Rimini ha riaperto nel 2021 dopo 70 anni di chiusura, ricostruito dopo essere stato distrutto dalla guerra e salutato con l'unica opera che Verdi ha preparato in prima persona e presentato proprio nella città romagnola. Anche Bologna ha una storia particolare, Gioacchino Rossini vi visse la maggior parte della sua vita, poi alla fine dell'800 Bologna fu definita come una città Wagneriana, in contrasto con la Verdiana Milano, perché ospitò per la prima volta in Italia un'opera di Wagner, *Lohengrin*, alla sua prima assoluta nel 1871, offrendo la cittadinanza onoraria al tedesco. I più grandi interpreti attuali sono nati in questa regione, pensiamo a Luca Salsi e a Michele Pertusi, parmensi entrambi. Il Teatro Comunale di Modena porta avanti la tradizione del bel canto con un corso di perfezionamento lirico con cantanti e interpreti da tutto il mondo, a cui dal 2018 è affiancato un corso per la comunicazione in video specializzato nell'opera lirica.

Nel 2012, in occasione del bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi, la Regione Emilia Romagna ha voluto investire in un primo tentativo di digitalizzare la stagione teatrale del territorio con l'iniziativa TeatroNet, in reazione al progetto Verdi 200¹⁰², attuando un programma sistematico di cablaggio in fibra ottica dei teatri di tradizione del territorio, affidandosi a Lepida Spa. L'obiettivo era quello di trasmettere lo spettacolo, in scena in uno dei teatri, in diretta video negli altri teatri della rete o in sale studio, biblioteche, istituti italiani di cultura all'estero. Questo è stato solo l'inizio di un percorso che ha avuto una evoluzione esponenziale negli anni a seguire, ampliandosi con la possibilità di fornire una visione online direttamente dal portale Verdiano degli spettacoli, a cui poi sono collegati contributi video e approfondimento sul territorio

¹⁰²www.radioemiliaromagna.it/podcast/lemilia-romagna-celebra-il-bicentenario-della-nascita-di-giuseppe-verdi/ (29/11/20)

Obiettivo dell'iniziativa oltre a quello di diffondere l'opera verdiana, offrendo la possibilità di vedere le opere gratuitamente sul web o a teatro, è anche valorizzare le realtà produttive del territorio e mettere in rete i soggetti culturali, turistici ed enogastronomici, offrendo loro una vetrina per raccontare tutti i progetti e gli eventi regionali che si realizzeranno per le celebrazioni..¹⁰³

Nel 2014, il teatro Comunale Pavarotti di Modena ha per la prima volta mandato in diretta streaming sul suo canale YouTube, gratuitamente, la propria produzione di Rigoletto, utilizzando il cablaggio della Regione e l'aiuto del Centro E-learning dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. Dare una chance così potente all'opera lirica, su una delle applicazioni più aperte e popolari del mondo in cui la partecipazione e l'interazione con il pubblico è incentivata grazie a live chat, condivisioni, strumenti di approvazione e di applauso digitale come i "like", è stata una scelta virtuosa e che ha permesso all'iniziativa di prosperare ed evolversi in un programma concreto.

L'idea di trasmettere opere liriche in diretta streaming in Italia sembrava una scommessa, ma la Fondazione Teatro Comunale di Modena intraprende questo percorso per rendere il proprio teatro Pavarotti-Freni un'esperienza fruibile digitalmente, per avvicinare l'opera lirica anche al pubblico che non ha l'abitudine di recarsi a vedere uno spettacolo dal vivo, o semplicemente per ampliare la platea, permettendo anche a chi non è riuscito ad accaparrarsi un biglietto di sedersi in prima fila e assistere alla rappresentazione. Nel teatro comunale Luciano Pavarotti di Modena, ad esempio, ci sono 900 posti, ma tra gli abbonamenti e i biglietti disponibili le opere liriche registravano praticamente sempre il tutto esaurito.

Un'idea che è nata dalla disponibilità delle strutture offerte dalla Regione e dalla oculatezza del maestro Aldo Sisillo, direttore generale e artistico, che ha insistito per sfruttarle, grazie al connubio con una realtà regionale molto evoluta a livello di strumenti e competenze: il centro interateneo Edunova dell'Università di Modena e Reggio Emilia, che fino a quel momento si occupava di trasmettere eventi istituzionali e lezioni live sui canali dell'istituzione universitaria. L'obiettivo era quello di fondere insieme due mezzi espressivi diversissimi investendo sulla loro capacità di elevarsi reciprocamente. Sulla scia del successo che stava avendo l'evoluzione

¹⁰³ www.radioemiliaromagna.it/podcast/il-progetto-verdi-200/ (29/11/20)
www.piacenzasera.it/2013/03/verdi-200-on-line-il-nuovo-sito-il-15-marzo-la-diretta-dell'otello/34698/ (29/11/20)

delle programmazioni in diretta da altre strutture nel mondo (Metropolitan Opera House di cui abbiamo già parlato, che ha trascinato anche il National Theatre inglese, la Royal Opera House di Londra, l'Armstrong Theatre di Torrance, l'Opera di Los Angeles).

3.2 Concretizzare un'opportunità

Le prime trasmissioni degli spettacoli lirici sul canale YouTube hanno avuto subito molto seguito, facendo prosperare la cooperazione tra il teatro comunale di Modena Luciano Pavarotti e l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.

Proprio la Regione Emilia Romagna ha avuto la lungimiranza di investire nella miscela di queste due realtà, sviluppando un progetto di durata triennale che coinvolgesse tutti i teatri di tradizione della Regione Emilia Romagna, con l'obiettivo di mandare in diretta streaming uno spettacolo lirico all'anno da ognuno di essi, gratuitamente. Opera Streaming inizia ufficialmente nel 2019, con la creazione di un sito web e di un canale YouTube che unisca le realtà territoriali per valorizzare non solo la produzione lirica, ma «la cultura della Regione Emilia-Romagna, con i suoi enti di produzione, gli splendidi Teatri di tradizione, le opere e le maestranze di grande qualità artistica, può essere conosciuta e apprezzata al di là dei numeri di posti presenti nei teatri»¹⁰⁴. Offrire un cartellone digitale di spettacoli da tutto il territorio, costruendo così un sistema tipo “meso”, un sistema culturale territoriale e intraprendendo una scelta strategica che possa sviluppare una comunicazione coerente. Basandosi su un'infrastruttura digitale comune e su delle attrezzature in grado di rispondere alle esigenze imposte dal racconto dell'opera si è potuto dare visibilità ai teatri, dando voce a un'eccellenza italiana in un contesto storico, culturale e paesaggistico che meriterebbe di essere vissuto dal vivo. Infatti, Opera Streaming si è rivelata fin da subito uno strumento molto importante per comunicare a livello internazionale le bellezze e le possibilità offerte dal territorio della Regione Emilia Romagna, oltre che per dare visibilità alle produzioni liriche.

Il mission statement del progetto coniuga quindi una duplice visione: è esso stesso un tentativo di promuovere, sia un territorio, con le sue tradizioni, le sue

¹⁰⁴

www.culturaestero.regione.emilia-romagna.it/it/notizie/2020/opera-streaming-vivere-l-opera-dai-teatri-dell-emilia-romagna ultima consultazione 10/02/2022

prelibatezze gastronomiche, la sua storia, i suoi luoghi “magici”, sia una produzione culturale, quella dell’Opera lirica, che rappresenta un’eccellenza italiana e che ha fatto la storia dei teatri, ma che è esclusiva oggi di una élite di pubblico sempre più ristretto.

Inoltre, Opera Streaming è un progetto che offre visibilità a una produzione video di grande prestigio, che sottolinea quanto l’Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia sia all’avanguardia non solo per la sua offerta formativa, ma anche per i servizi che può rendere a livello regionale.

Per riuscire a gestire questi obiettivi, sono stati coinvolti nel progetto anche

- Profili Srl: un’agenzia di comunicazione di Milano, che gestisce la promozione attraverso i canali Social,
- EmiliaRomagnaCreativa, un progetto di comunicazione dell’Assessorato regionale alla Cultura e Paesaggio, progettato nel 2016 nell’ambito di un progetto di riorganizzazione della comunicazione web culturale.¹⁰⁵
- APT Servizi, l’Azienda di Promozione Turistica che promuove l’Emilia Romagna sul mercato nazionale ed internazionale con azioni promozionali che coinvolgono media e operatori del settore turistico.¹⁰⁶
- Nicky Thomas Media, una agenzia di relazioni con i media con sede a Old Street, Londra, che fornisce relazioni con i media specializzate per l’industria della musica classica e delle arti dello spettacolo.¹⁰⁷

Benchmark del progetto è Opera Vision, un portale YouTube creato nel 2017 grazie a Europa Creativa, il programma dell’Unione europea. Opera Vision coinvolge diversi teatri europei, che forniscono al portale il video di una loro produzione di punta, e che viene così promossa a livello internazionale sulla piattaforma, corredato da contenuti extra e interviste. Opera Vision è un progetto di Opera Europa, la principale organizzazione di servizi per compagnie liriche professionali e festival lirici in tutta Europa¹⁰⁸, che attualmente serve oltre 200 membri che beneficiano di servizi online e opportunità di networking privilegiate, da 43 paesi diversi.

¹⁰⁵ www.emiliaromagnacreativa.it/informazioni-sul-sito/ ultima consultazione 13/12/2020

¹⁰⁶ www.aptservizi.com/ ultima consultazione 13/12/2020

¹⁰⁷ www.nickythomasmedia.com/ ultima consultazione 13/12/20

¹⁰⁸ opera-europa.org/it/introduzione data ultima consultazione 29/11/20

Opera Vision a differenza di Opera Streaming gestisce il portale YouTube come una sorta di grande archivio, non c'è un filo conduttore che lega la produzione, anche perchè è a carico del singolo teatro che partecipa al network. Ha però un sito web molto ben gestito, con delle sezioni anche per i neofiti dell'opera lirica che contiene informazioni, curiosità, karaoke e podcasts.

3.3 Mercato target

Rendere uno spettacolo teatrale storico, tradizionale, con logiche e impostazioni ferree e didascaliche come il mondo che circonda le opere liriche, in un formato appetibile sui social è molto difficile. I protagonisti (teatri, cantanti, registi, maestranze artistiche) spesso sono restii a cedere al carattere informale tipico della comunicazione Facebook e Instagram, e anche il pubblico classico dei teatri ha bisogno di contenuti selezionati e approfondimenti mirati per essere attratto dalle possibilità virtuali.

Opera Streaming non punta a raggiungere una tipologia di utenti già legati al teatro, ma ad avvicinare a questo mondo chi non ne ha mai avuto la possibilità o la voglia. Trasformare un ambiente percepito a volte come un po' "polveroso" per proporlo a chi potrebbe esserne incuriosito e appassionarsi. L'agenzia Profili, insieme al Teatro Comunale Pavarotti, ha rivolto i canali social del progetto a utenti interessati all'arte, alla musica, alle nuove tecnologie, oltre che ai musei e allo spettacolo dal vivo, individuando in loro una prima segmentazione che avrebbe potuto rivelarsi fertile ai fini del progetto.

Le (poche) campagne di advertiser che sono state organizzate con inserzioni a pagamento sui social, hanno quindi puntato a interessi contestuali, o a esaltare il territorio e inglobare l'esperienza turistica dei luoghi del teatro di tradizione. Il post su Facebook e Instagram su cui si è investito maggiormente è quello che racconta il progetto¹⁰⁹ Avvicinare il pubblico meno esperto al teatro e soprattutto alla produzione e alla storia dell'opera lirica è stata la strada intrapresa dalle organizzazioni coinvolte in questo progetto, che stava ottenendo anche adesioni e visibilità con

¹⁰⁹ immagine 1 in appendice

numeri importanti. Il lockdown e la pandemia che hanno bloccato la produzione dei teatri a marzo 2020 ha costretto anche i melomani ad approfittare di questa iniziativa come unico accesso ai luoghi del teatro, aumentando notevolmente il successo del portale. L'impossibilità di viaggiare e di assistere a spettacoli dal vivo ha impedito di avere numeri di confronto sui traguardi concreti che questo progetto prospettava, almeno per ora.

3.4 Format e contenuti proposti

Il format del progetto Opera Streaming prevede la diretta delle opere sul portale YouTube, con il video incorporato anche nel sito web del progetto. Non si è promossa una diretta su Facebook in quanto quest'ultimo canale non prevede la trasmissione in Alta Qualità, a differenza di YouTube, e inoltre duplicare la visione avrebbe disperso i numeri delle visualizzazioni, complicando le analisi successive, per cui su Facebook e Instagram sono stati semplicemente inseriti i link per il player della diretta YouTube.

A differenza di un film, uno spettacolo teatrale è accompagnato da atmosfere, luoghi, silenzi tipici di un contesto di magia, come può essere quello offerto dall'eleganza di un teatro di tradizione, con palchetti, lampadari, la storia di edifici che sono anche monumenti, musei, che raccolgono storie di importanti personalità e che diventano testimoni di eventi storici e spettacoli che restano nel cuore delle città. Le passeggiate nei centri storici per raggiungere i teatri e l'esperienza completa di vita che il pubblico di un teatro può fare quando si avvicina a una opera lirica viene riprodotta da Opera Streaming con "la cartolina della città". Ogni spettacolo, ogni teatro in cui si propone una diretta viene infatti introdotto con un breve video, che percorre i luoghi più rappresentativi dei centri storici, e descrive la storia del teatro in cui lo spettatore sta per entrare, anche se è comodamente seduto sul divano di casa sua. Questa strategia permette di assaporare quasi a 360 gradi i momenti di attesa della platea, accompagnando lo spettatore virtuale a calarsi nell'atmosfera.

Proprio questa decisione di mostrare tutto ciò che è escluso da una diretta streaming è da considerarsi vincente, in questo modo infatti non solo si porta lo spettatore a comprendere la differenza insuperabile del godere di un'opera lirica dal vivo, ma lo si avvicina anche a un territorio pieno di storia e di angoli da scoprire, per promuovere non solo l'evento culturale in sé, ma tutto il contesto a cui è collegato. È infatti a questo dettaglio che si legherà poi il successo del progetto in confronto alle altre piattaforme che offrono lo stesso servizio.

A corredare ogni produzione, inoltre, Opera Streaming ha deciso di presentare anche alcuni contenuti extra, allargando da interventi dei direttori artistici dei teatri, che hanno così avuto lo spazio per raccontare tutte le attività in cui i teatri sono coinvolti, per far conoscere al pubblico le possibilità e le iniziative offerte in ogni città, fino alle interviste ai cantanti, ai registi dell'opera. Informazioni sulle maestranze artistiche coinvolte nella preparazione di un'opera lirica, guide all'ascolto condotte dai registi della produzione, immagini del backstage si sono rivelate ottime iniziative per appassionare al progetto, per rendere gli spettatori dei fan dell'iniziativa anche fuori dal teatro.

Ad esempio, in uno dei due intervalli dello spettacolo Bohème, il primo proposto, mandato in diretta il 13 ottobre 2019, viene proposta un'intervista esclusiva al regista e baritono Leo Nucci, che racconta la sua amicizia con il maestro Luciano Pavarotti. Questa tipologia di contenuti è fornita unicamente allo spettatore digitale (il pubblico in sala non aveva modo di vederla dal teatro) in modo da arricchire l'esperienza dello spettacolo con un momento di intimità con uno degli artisti.

A seguito della diretta i profili social hanno riproposto il video integrale dell'opera, invitando gli utenti a rivederla anche per riascoltare l'intervista del regista:

Our Bohème available on streaming is directed by Leo Nucci, opera star who shared the stage with Pavarotti countless time. The production was performed in honor of Pavarotti's debut in Modena on May 4, 1961. Enjoy Bohème and an interview with Leo Nucci on our YouTube Channel. Link in Bio.¹¹⁰

Su Instagram sono state postate foto inedite scattate durante le prove o di dettagli del teatro, con descrizioni che incuriosiscano l'utente.

¹¹⁰ www.instagram.com/p/B4K-RJxIXMi/?utm_source=ig_web_copy_link data ultima consultazione 29/11/20

I contenuti extra sono poi proposti sul canale YouTube anche singolarmente e rimangono a disposizione anche qualora l'integrale della diretta dell'opera venisse oscurato per cessione dei diritti.

Lo stesso format è stato seguito per tutte le opere confermate per la stagione 2019-2020, che sono state la *Turandot*, dal teatro Regio di Parma, il *Falstaff*, dal teatro Municipale di Piacenza, e *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*, dal teatro Valli di Reggio Emilia. Le altre rappresentazioni in programma sono state cancellate a causa del lockdown imposto per combattere la pandemia di Coronavirus. Durante questo periodo i canali social del progetto hanno continuato a proporre contenuti storici e curiosità sul mondo del teatro e dell'opera lirica. A settembre 2020 il progetto è ripartito insieme all'attività dei teatri che, costretti a limitare l'ingresso del pubblico in sala o a proibirlo completamente, hanno trovato una soluzione per continuare a proporre spettacoli nella diretta streaming. Molti gli appuntamenti che sono stati proposti nell'ultimo anno, dai concerti alle produzioni contemporanee: *Concerto di Gala in onore di Leo Nucci* da Palazzo Farnese a Piacenza 5 settembre 2020 in contemporanea al *Requiem* di Donizetti a Modena, passando da *Ernani* in forma di concerto al Teatro Regio di Parma il 25 settembre, alla *Traviata* dal Comunale di Modena che è stata concepita dalla regia di Stefano Monti con i cantanti e la scena in platea, con il pubblico tutto intorno, stratagemma riproposto anche con *Dido and Aeneas* ma solo per le telecamere e trasmesso l'8 novembre. *Aci, Galatea e Polifemo* di Handel dal teatro Municipale di Piacenza è andata in onda sul portale il 15 novembre 2020, il *Werther* di Massenet da Modena il 27 novembre 2020, *Barbiere di Siviglia* da Piacenza il 20 dicembre 2020, il 22 dicembre 2020 è stata registrata *Cenerentola* di Rossini, di nuovo da Modena, che ha prodotto anche il 1 febbraio 2021 un *Don Carlo* in forma di concerto. Il 28 marzo 2021 una seconda produzione dell'opera de *Il Barbiere di Siviglia*, questa volta con una premiere dal Teatro Valli di Reggio Emilia, il 30 agosto da Rimini è stata trasmessa la riapertura del teatro Galli con l'*Aroldo* di Verdi, il 9 ottobre 2021 *Simon Boccanegra* in forma di concerto dal Teatro Regio di Parma, il 23 ottobre 2021 è stata trasmessa *L'isola Disabitata* di Haydn dal Teatro Alighieri di Ravenna, da cui il 6 novembre è andato in onda anche *Orfeo* di Claudio Monteverdi. Il programma di

dicembre 2021 prevedeva *Cross Opera* dal Teatro Pavarotti, *Maria De Buenos Aires* e *Il Farnace* dal teatro Abbado di Ferrara.

3.5 Marketing management del progetto

La strategia di comunicazione del progetto Opera Streaming è gestita in modo collaborativo dall'Ufficio Stampa del teatro Comunale di Modena, da ER Creativa, il portale cultura della Regione Emilia-Romagna e da Profili Srls, che si è occupata della creazione del logo e che gestisce direttamente le pagine social del progetto.

La pianificazione dei contenuti ha ruotato intorno al concept di comunicazione con le sue parole chiave, tra le quali tradizione, inclusione e coinvolgimento. Quindi ci siamo posti come obiettivi della comunicazione:

- Promuovere l'immagine della regione Emilia-Romagna come territorio di tradizione lirica e di produzione operistica e dei suoi teatri;
- Diffondere le attività teatrali tra le fasce di pubblico svantaggiate;
- Comunicare le professionalità dei teatri;
- Creare una community, anche internazionale, legata al mondo dell'opera lirica fedele e interattiva;
- Avvicinare un pubblico nuovo;
- Dare un'immagine più fresca dell'opera lirica.¹¹¹

I profili social sono stati aperti a ottobre 2019, una settimana prima della prima diretta di apertura del progetto, la *Bohème* dal teatro comunale Pavarotti di Modena.

Ogni pubblicazione social di Opera Streaming viene condivisa e riproposta sui canali legati al progetto, da quelli dei teatri coinvolti, a quelli della Regione, da ER Creativa all'Università di Modena e Reggio Emilia, per incentivare la visibilità degli eventi¹¹².

Ogni evento streaming viene anticipato con interventi ad hoc dei protagonisti, live-selfie in cui invitano gli utenti alla visione, promo dello spettacolo, foto che svelino una parte della scenografia e descrizioni accattivanti che coinvolgano e

¹¹¹ www.profil.eu/progetti/opera-streaming/ data ultima consultazione il 29/11/20

¹¹² immagine 2 in Appendice

incuriosiscano il pubblico digitale. Nello stesso modo, una volta che lo spettacolo è stato trasmesso, si condividono le reazioni, i commenti migliori degli utenti e i post dei protagonisti, che spesso pubblicano nei propri profili personali l'evento. Un esempio molto riuscito di questa collaborazione con i cantanti è quello riscontrato con la diretta della Traviata¹¹³ dal teatro Comunale Pavarotti di Modena, di cui Maria Mudryak, la cantante che interpretava Violetta, ha condiviso moltissimi spezzoni sui suoi account¹¹⁴.

L'agenzia Profili si occupa di gestire la pagina anche in assenza di eventi imminenti, come è stato durante il lockdown di marzo-maggio 2020, in cui ha proposto contenuti storici, biografie, e curiosità sui protagonisti del mondo dell'opera lirica, con un linguaggio semplice e senza tecnicismi. Vista la grande quantità di pubblico straniero (soprattutto da Stati Uniti, Nord Europa e Portogallo e Spagna), si è continuato ad approfondire anche il tema territorio legato alla tradizione del "bel canto" dell'Emilia Romagna.

Un altro partner importante per dare risalto alla produzione Opera Streaming all'estero, è l'agenzia Nicky Thomas Media, che si occupa di dirimere i comunicati stampa a una rete di contatti potenzialmente interessati. Si può vedere un esempio di comunicato inoltrato tramite email nell'immagine 4 in Appendice

Grande lavoro di comunicazione lo svolge anche l'ufficio rapporti estero della regione Emilia Romagna, che insieme a APT, il portale che raggruppa tutte le istituzioni e i soggetti che si occupano di organizzare e sponsorizzare l'informazione turistica, promuovono attività culturali all'estero. Inoltre, moltissimi Istituti di Cultura Italiana all'estero aggiornano costantemente il loro cartellone di iniziative e proposte aggiungendo le dirette di Opera Streaming:

Il progetto Opera Streaming sta inoltre contando su una promozione in Europa per estendere la sua durata di altri tre anni, attraverso una presenza nei principali istituti italiani di cultura. Ad esempio, a ottobre 2021 una rappresentanza istituzione del progetto è stata ospite a Berlino, si è trattato del Professore Tommaso Minerva,

¹¹³ www.youtube.com/watch?v=zTfetA7Wwgo&t=6315s data ultima consultazione 29/11/20

¹¹⁴ immagini 3 in Appendice

ordinario di statistica e direttore del centro interateneo Edunova dell'Università di Modena, e dal Maestro Aldo Sisillo, direttore del Teatro Comunale di Modena, per proporre il cartellone degli spettacoli-evento della stagione. Altre due date avrebbero dovuto vedere impegnati i rappresentanti istituzionali di questo progetto a Praga, il 13/14 dicembre 2021 e a Copenhagen il 12 e 13 gennaio 2022, ma entrambi gli appuntamenti sono stati annullati a causa della pandemia.

Il reparto comunicazione del progetto sta cercando di ampliare la propria offerta anche al di fuori dei canali tradizionali. YouTube infatti è censurato in alcune nazioni che sarebbero potenzialmente molto interessate all'Opera lirica italiana, ad esempio, la Cina. Per questo è stato recentemente aperto un canale Opera Streaming anche sulla piattaforma Bilibili¹¹⁵, dove è stata caricata il video dello spettacolo Traviata, e la cartolina di Modena, ottenendo in due settimane 340 visualizzazioni e 19 commenti di apprezzamento.

Per ampliare la possibilità di godere di ogni aspetto dell'opera lirica, negli ultimi mesi, complice anche il divieto di avere pubblico in sala, Opera Streaming ha aggiunto la traduzione dei sottotitoli, in modo che anche chi non conosce la lingua del libretto possa apprezzarne la trama.

3.6 Successo del progetto

La trasmissione in diretta streaming delle opere è riuscita a portare utenti giovani da ogni parte del mondo, e a far entrare nei teatri dell'Emilia Romagna appassionati dell'Opera lirica stranieri, senza snaturarne la tradizione e la solennità.

Il successo di Opera Streaming si è palesato già alla prima occasione, infatti, la prima opera lirica proposta in diretta, la *Bohème* ha avuto una grande quantità di spettatori in diretta, ma ancora di più sul lungo periodo. Il video è infatti ancora disponibile sul portale e ad oggi conta 438.486 visualizzazioni, con 221 commenti un po' in tutte le lingue: Messicano, Francese, Giapponese, Coreano, Cinese.

La platea coinvolta da Opera Streaming è incredibilmente ampia se paragonata ai progetti più longevi che si possono trovare online. Ad esempio, i numeri di

¹¹⁵ [www.search.bilibili.com/all?keyword=Opera Streaming&from_source=video_tag](http://www.search.bilibili.com/all?keyword=Opera%20Streaming&from_source=video_tag) data ultima consultazione 29/11/20

visualizzazioni legate ad Opera Vision, progetto europeo, sono molto più bassi rispetto a quelli di Opera Streaming, a dimostrazione del fatto che legare la produzione al territorio e incorniciarla con uno stile riconoscibile è stata una scelta vincente.

Canali YouTube	
OPERA VISION - 75800 iscritti	OPERA STREAMING 20400 iscritti
LA TRAVIATA Verdi Teatro Real Madrid 46.573 visualizzazioni Trasmesso in anteprima il 14/11/2020	Giuseppe Verdi LA TRAVIATA Teatro Comunale Modena 44.480 visualizzazioni Trasmesso in live streaming il 18/10/2020
TURANDOT Puccini Croatian National Theatre in Zagreb 18.697 visualizzazioni Trasmesso in anteprima il 14/08/2020	Giacomo Puccini LA TURANDOT - Teatro Regio Parma 107.515 visualizzazioni Trasmesso in live streaming il 19/01/2020
LA BOHÈME Puccini Opera de Monte Carlo 38.581 visualizzazioni Trasmesso in anteprima il 28/08/2020	Giacomo Puccini LA BOHÈME Teatro Comunale Modena 437.714 visualizzazioni Trasmesso in live streaming il 13/10/2019

Altro dato che lo dimostra è quello dell'engagement della pagina Facebook, infatti i post che hanno avuto più successo, insieme a quello contenente il link della diretta di Falstaff a Piacenza, sono «(...) la cartolina di presentazione della città di Reggio Emilia, e il promo della Turandot che ha raggiunto 9378 persone, quasi il doppio dei follower della pagina.»¹¹⁶

Dopo un anno dall'inizio del progetto è stato possibile anche iniziare a capire quale tipologia di pubblico è stato raggiunto in modo più continuativo, per provare a coinvolgerlo con contenuti che apprezza, e su quali ambiti invece si può ancora lavorare per ampliare la visibilità del progetto.

Su Facebook la fascia d'età più ampia delle persone raggiunte è 45-54 con il 15%; la fascia 45-65 si attesta al 37%. L'Italia è il paese con il maggior numero di fan (34%), seguito da Romania e Grecia. Quasi il 70% dei fan è donna. Su Instagram la situazione è diversa: la maggior parte del pubblico (38%) è di età compresa tra i 25-34. Il Paese con il maggior numero di follower è l'Italia con il 76%. Qui la maggioranza di pubblico è femminile

¹¹⁶ Report canali social - Ottobre 2019– Maggio 2020, edito da Profili Srls - Via Bordighera 18, Milano

(58%). Su YouTube quasi la metà del pubblico (43%) ha più di 65 anni, seguito dalla fascia 55-64 (16%). Il 17% degli spettatori guarda i contenuti dall'Italia, seguita dagli Stati Uniti (13%) e dalla Spagna (7%). Su YouTube, invece, la maggioranza di pubblico è maschile (62%).¹¹⁷

Al di fuori dei canali propri del progetto, l'informazione legata a Opera Streaming ha coinvolto anche alcuni telegiornali regionali e nazionali, che hanno promosso l'attività della piattaforma e permesso di accrescerne la visibilità, come il servizio proposto da Studio Aperto del 19/11/20 per l'opera *Aci, Galatea e Polifemo*, andata in onda domenica 22/11/20¹¹⁸, o come l'articolo del Resto Del Carlino del 27 novembre 2020¹¹⁹.

3.7 Uno sguardo al futuro

Il progetto Opera Streaming sta portando visibilità a una cultura e una tradizione che potrebbero (in un momento globale più propizio) portare innumerevoli vantaggi in termini di turismo e iniziative culturali. L'obiettivo è continuare a potenziare un servizio ad oggi molto richiesto e che si è rivelato lungimirante, soprattutto in un periodo in cui non è consentita la visione in sala di questi spettacoli, aumentando le produzioni e aiutando le masse artistiche a non perdere i contatti con il proprio pubblico.

Opera Streaming è nato come un servizio gratuito proprio per queste premesse, per avvicinare utenti nuovi al teatro e per aprire la platea a un numero sempre maggiore di appassionati. Stanno nascendo molti esempi di progetti paralleli che sfruttano lo streaming per recuperare un po' degli introiti dovuti alla mancanza della vendita dei biglietti, e non è da escludere che anche la Regione Emilia Romagna spinga perché l'iniziativa si mantenga con gli introiti di mini-abbonamenti o di crowdfunding in un futuro non troppo lontano.

Questo progetto è nato molto prima che la pandemia costringesse a considerare lo streaming una delle uniche fonti di sopravvivenza dei teatri, ma con le sfortunate esigenze dell'ultimo biennio sono incrementate notevolmente le richieste da parte

¹¹⁷ ibidem - vedi tabella 9 in appendice per ulteriori analisi dati

¹¹⁸ www.drive.google.com/file/d/1Fdupzc4k9jw5uYIRes8nSsFGbPuu_3rv/view?usp=sharing

¹¹⁹ immagine 6 in Appendice

degli enti lirici e delle fondazioni, e il pubblico è stato più volte costretto ad accontentarsi di una diretta per vivere le emozioni dal palcoscenico. Le riprese video e lo streaming che stavano provando ad entrare di soppiatto nei teatri storici sono diventate l'unico modo di continuare ad avere una programmazione. Questo nuovo e sferzante orizzonte di modernità ha portato le istituzioni dell'opera lirica a un'evoluzione rapidissima, si stanno attuando strategie di marketing rivolte ai giovani, attraverso i social network, recuperando tutto il tempo perso nel gonfiare la bolla di prestigio in cui hanno rischiato di morire soffocati.

In questo periodo è diventata prepotentemente importante avere un'identità virtuale, essere presenti sui social network e sperimentare modi di mantenere interessato il pubblico che non poteva più recarsi nei teatri, e sono tanti i tentativi e le iniziative che sono nate dallo sconforto, sia da parte delle istituzioni che degli artisti che si sono ritrovati improvvisamente sprovvisti di palcoscenici fisici. Si passa dalla reazione delle star della musica classica, cantanti e musicisti che si sono dedicati a realizzare spettacoli in diretta sui social (soprattutto su instagram) per coltivare la propria schiera di followers, a una scelta di un linguaggio più informale per il sito web istituzionale o per la newsletter, fino a tentativi di decostruzione degli stereotipi che fino a qualche tempo fa erano il prototipo pulsante del pubblico target. Aprendo le porte alla digitalizzazione dell'offerta, infatti: «le piattaforme social portano degli introiti alla musica non solo in termini direttamente monetari ma soprattutto in termini qualitativi, diventando importanti canali attraverso i quali gli enti comunicano con il proprio pubblico e affermano la propria brand identity.»¹²⁰

Le realtà che si sono organizzate velocemente sono riuscite a offrire una sorta di programmazione streaming, non sempre con continuità. A detta dei ANFOLS (associazione Nazionale Fondazioni Operistiche Lirico Sinfoniche

Il crollo dei ricavi è stato evidente, tuttavia, il 2020 ha tenuto: la forte riduzione dei costi, dovuta alla cancellazione di molti spettacoli, assieme agli aiuti ricevuti dal governo e agli ammortizzatori sociali, consentirà alla maggior parte delle fondazioni di chiudere i bilanci in pareggio.¹²¹

Fortunato Ortombina, sovrintendente della Fenice di Venezia, dichiara: «abbiamo aumentato l'attività di fundraising e di ricerca degli sponsor. È un momento difficile,

¹²⁰ Arenella, O., Segre, G. *Il pubblico della musica classica: innovare l'offerta per ampliare il consumo dei giovani*, s.l., Quaderni IRCrES, 2019, pp. 3-18.

¹²¹ www.anfols.it/teatri-dopera-nel-2021-attesi-80-milioni-di-ricavi-in-meno/ ultima consultazione 13/01/2022

ma i nostri partner storici sono rimasti al nostro fianco e vedo il desiderio delle imprese di affiancarci». ¹²²

Una delle iniziative di ANFOLS è stata il canale *#apertinonostantetutto*, in collaborazione con ANSA, che ha avuto un grandissimo successo, raccogliendo gli spettacoli in streaming dai vari enti aderenti all'associazione: «122.896 contatti con utenti collegati da 57 Paesi del mondo e migliaia di collegamenti (tra piattaforme internet, web tv e social media dedicati) dal 6 al 26 novembre [NdA 2020].» ¹²³

D'altro canto, il Ministero per i Beni Culturali sta promuovendo la nuova legge di bilancio inserendo aiuti economici per i teatri, con l'istituzione di un nuovo fondo per il risanamento delle fondazioni lirico-sinfoniche che prevede un finanziamento di 100 milioni di euro per l'anno 2022 e 50 milioni di euro per il 2023 a fondo perduto. Riprendendo ancora le parole di Francesco Giambrone, sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo: «Le criticità che c'erano anche prima del virus sono rimaste e ora vanno affrontate. Al primo punto la definizione senza ambiguità della natura giuridica» ripete all'ANSA «perché le Fondazioni liriche continuano ad operare in una condizione ambigua in cui non è chiaro quando sono pubbliche e quando sono private.» ¹²⁴ Però, grazie al sostegno messo a disposizione dal Ministero, nell'estate del 2020 le corse all'evoluzione tecnologica sono state tante e furiose, e nell'inverno 2020/2021, che ha riproposto look down e problemi di contagi, i teatri non si sono fatti trovare impreparati. Partendo dal Teatro alla Scala, che ha messo a disposizione diversi spettacoli su RaiPlay, registrati e filmati unicamente per le telecamere, passando dal Teatro Massimo Vittorio Emanuele di Palermo, che ha messo in piedi una web tv con cui trasmettere 24 ore su 24 spettacoli eventi e interviste d'archivio, proponendo agli spettatori di donare una cifra al teatro per sostenere la programmazione, fino al festival Donizetti di Bergamo, che ha creato una piattaforma di streaming per gli eventi in programma nel 2021. In questo caso è stato creato un sito web a cui l'utente può accedere iscrivendosi con la propria email per accedere alla visione delle opere proposte durante l'evento (a pagamento, su sottoscrizione di un abbonamento) e di altri contenuti extra di approfondimento (gratuiti), come “Citofonare Gaetano” in cui diversi esperti e critici

¹²² ibidem

¹²³ ibidem

¹²⁴

www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2021/10/29/dalla-manovra-150mln-per-le-fondazioni-la-lirica-tira-il-fiat-o-41e3e61d-6d33-4ce1-8f17-a8ad0d3bdd21.html ultima consultazione 04/01/2022

commentano in diretta la scena dello spettacolo, o come i video “200 anni dopo” in cui si ricerca un parallelismo tra i temi dell’opera e l’attualità. L’ente sinfonico Fondazione Arturo Toscanini ha confermato tutti gli spettacoli da cartellone senza avere un solo biglietto venduto, grazie all’aiuto di sponsor e finanziamenti ha mandato in diretta streaming ogni evento in modo gratuito sulle loro piattaforme social (Vimeo, YouTube e Facebook).

Molti teatri si sono cimentati nella trasmissione video dei propri spettacoli in questo periodo e in alcuni casi sono riusciti a trasformare questa possibilità in una fonte di guadagno, o di finanziamenti extra, rendendo disponibili abbonamenti e ticket anche per gli eventi online.

Un altro modo per utilizzare anche economicamente un servizio come quello offerto da Opera Streaming lo offre la Royal Opera House di Covent Garden. Alcuni concerti vengono trasmessi gratuitamente sul canale YouTube, affiancati da una raccolta fondi, per cui l’utente può fare una donazione all’associazione, se vuole, durante la visione dello spettacolo. Di altri spettacoli invece viene proposto solo un trailer, e viene offerta la possibilità di acquistare la visione.

Anche il teatro La Fenice di Venezia offre la possibilità di vedere in diretta alcuni dei suoi spettacoli, e li accompagna dalla possibilità di fare una donazione al teatro¹²⁵.

¹²⁵ immagine 7-8-9 in Appendice

LA VOCE DELL'ESPERTO

INTERVISTA AD ALBERTO MATTIOLI

Alberto Mattioli, giornalista del quotidiano *La Stampa* e grande esperto e critico d'opera, si è reso disponibile per una chiacchierata riguardante l'attività dei teatri durante la pandemia, le prospettive dell'opera in streaming e le nuove trasformazioni che riguardano questo mondo.

M. M. - Sto scrivendo una tesi sul progetto Opera Streaming

A. M. - Ah, Opera Streaming...Belle riprese, bell'audio, soprattutto se pensi che la Rai non è ancora stata capace di riprendere un'opera lirica...lo mi ricordo Patrice Chèreau che entra dalla sala gialla della Scala furibondo per come gli avevano ripreso male il Tristano. Quindi in realtà lo streaming dei teatri di Opera Streaming funziona molto bene.

M. M. - Quali sono le prospettive, quale è la reale possibilità di riprendere opere liriche in video, come la sta vivendo il tradizionalissimo pubblico dell'opera lirica, come la stava vivendo prima della pandemia dal suo punto di vista?

A. M. - L'Italia è il paese che ha inventato questa tipologia di spettacolo, che è un prodotto d'esportazione di successo, come le Ferrari, come la pizza, come la moda, ed è però anche un paese che non mette in scena molte produzioni. Guardando le statistiche il paese che ha il maggior numero di recite procapite per abitante è l'Austria, quella che ne ha di gran lunga di più in senso assoluto è la Germania¹²⁶ che da sola produce un terzo di tutta la produzione lirica mondiale. Quindi in Italia ne facciamo troppa poca, e la facciamo generalmente abbastanza male perchè i repertori si sono troppo ristretti, perchè il gusto è eccessivamente conservatore, perché il peso stesso della tradizione operistica italiana ha finito per mummificare lo spettacolo e quindi in generale il mondo operistico italiano è poco stimolante. Lo si è visto anche dal ritardo con il quale il mondo operistico italiano ha capito che lo streaming era la nuova frontiera dell'opera, il nostro Far West. Infatti, quando fu fatto il restauro della Scala, sai, la famigerata Torre Scenica

¹²⁶ tabella 6 in appendice per dati aggiornati

di Botta, non è stato pensato di dotarsi di un impianto per lo streaming, a differenza del Metropolitan, che ha da anni un sofisticatissimo sistema che permette delle riprese con una qualità hollywoodiana, con telecamere fisse, altre mobili, ponti, eccetera....

Allora, rebus sic stantibus, gli italiani hanno scoperto tardi la possibilità dello streaming, e qui paradossalmente la situazione covid ha dato una mano, non tutto il male viene per nuocere. Costretti a fare gli spettacoli in teatri vuoti senza pubblico o con poco pubblico, però, lo streaming è diventato una sorta di surrogato. Qual'è il problema quindi? che visto che il piccolo mondo antico dell'opera italiana vede sempre la contemporaneità come una minaccia e mai come un'opportunità, la lettura che è stata data generalmente di questo periodo di covid per cui la diffusione dell'opera lirica era affidato allo streaming è quella di considerarla una sorta di surrogato succedaneo emergenziale dell'impossibilità dello spettacolo dal vivo. E qui casca l'asino, nel senso che invece le esperienze più interessanti in questo ambito sono state fatte considerando il mondo del web e l'opera in video non sono un surrogato inevitabile in tempi di pestilenza ma una vera e propria programmazione parallela, autonoma. Per esempio un'esperienza molto interessante è stata quella fatta dall'opera di Parigi, gestione di Stéphane Lissner, che ha inventato la cosiddetta troisième scène. Loro hanno due teatri, Opera Garnier e Opera Bastille, e per coordinarli il direttore artistico inventò questo cartellone a parte pensato esclusivamente per lo streaming. E, lo devo dire nonostante il conflitto di interessi, l'esperienza che abbiamo fatto a Bergamo nel 2020 è stata eccezionale. Perché il festival Donizetti, che come sai si svolge in autunno quell'anno è cascato proprio nel momento più tragico del covid, oltretutto a Bergamo, la città in assoluto più colpita. È stata presa la decisione di conservare il Festival e fare tutto o quasi, una buona parte di spettacoli previsti in cartellone, senza pubblico, e di portarli tutti sulla web tv del Festival, a pagamento. Hanno avuto un grandissimo successo di pubblico, con parecchie migliaia di persone che si sono abbonate da tutto il mondo. Ma il passo in più quale è stato? Inventare intorno a questa esperienza un vero cartellone web, Donizetti Opera Tube, con dei contenuti originali pensati apposta per la fruizione sul web. E quindi, per esempio, è stato inventato questo programma "*Citofonare Gaetano*" che

è una sorta di talk show, di gruppo di ascolto. Come quando fai il gruppo di ascolto con gli amici per guardare Sanremo, qui l'abbonato aveva la possibilità di vedersi tutta l'opera dall'inizio alla fine, bella infiocchettata, inscatolata ecc. o di saltabeccare tra l'opera e questo salotto animato da Diego Passoni e Cristina Bugatty, da me e da Francesco Micheli, questo gruppo di scombinati i quali per tutta la durata dell'opera commentano in diretta l'opera. Altri format che erano proposti erano *"Parla con Gaetano"*, dove i protagonisti del Festival vengono ripresi mentre parlano con il busto di Donizetti, poi c'era la serie *"le prove con Mattioli"*, che sono io, che vado alle prove degli spettacoli e racconto l'opera facendola vedere in costruzione.

Secondo me, nulla sostituirà mai le esperienze dal vivo, questo è assolutamente evidente e il covid lo ha confermato, nel senso che facendo parte della casta dei giornalisti ho continuato ad andare a teatro, e mi piaceva molto l'idea perchè io odio la presenza del pubblico in sala, e invece ho scoperto che rimpiangevo anche le anziane che scartano le caramelle, i vecchi che tossiscono. Perchè purtroppo specie per le opere italiane che sono concepite per la presenza del pubblico, l'applauso è un momento in qualche modo previsto. La sfida oggi quale è, da un lato continuare ad usare massicciamente lo streaming nei momenti di crisi e come prodotto economico. Ci sono molte obiezioni, perché per esempio al Metropolitan uno dei capi d'accusa contro Peter Gelb è stato che trasmettere le opere del Metropolitan nei cinema e in streaming ha disincentivato la gente ad andare a teatro. Cioè il discorso si pone soprattutto a New York, perchè finchè sei a Reggio Emilia non è che sia complicato andare al Valli, se però tu stai a Brooklyn "ma chi me lo fa fare di prendere la macchina e farmi un'ora nel traffico quando nel cinema sottocasa mi fanno vedere lo stesso spettacolo" quindi questo è abbastanza controverso, l'aspetto economico è abbastanza controverso. Io credo che si debba avere l'intelligenza di capire che la programmazione web deve essere gestita dal vero come un cartellone vero, autonomo, confezionando dei prodotti specifici, pensati per quel mezzo. Infatti, paradossalmente, questo già avviene, perchè l'opera in dvd o l'opera in streaming o l'opera al cinema, cioè l'opera vista non live ma con la mediazione dello schermo, è già di per sé un prodotto esteticamente nuovo. Entrano in gioco infatti tutta una serie di fattori, ad esempio la regia video,

che in uno spettacolo dal vivo non si hanno. Cambia completamente l'impatto delle luci, cambia completamente il trucco, al Metropolitan per esempio le recite che vanno nei cinema cambiano completamente il trucco degli interpreti perché dovrebbe essere molto più leggero, il trucco teatrale è molto accentuato data la distanza dal pubblico. Questi seri problemi estetici che fanno sì che l'opera in streaming o in video o in televisione sia un prodotto esteticamente diverso dall'opera in teatro, come del resto lo era l'opera in disco, e che quindi anche lì andrebbe pensata apposta ma anche valutata da un punto di vista critico in maniera diversa. Io non posso recensire, anche questo è un altro errore che fa la critica italiana, recensire i dischi o i dvd come se fossero delle recite dal vivo. Ma così non è, perché il regista di un video, o quando ancora si facevano i dischi in studio, il tecnico del suono, l'ingegnere del suono, era un co-interprete esattamente come Chailly come Abbado. Brian Large, grande regista di video d'opera, era assolutamente corresponsabile della regia. Quindi va valutata tutta una serie di problemi estetici diversi. Però al di là di questo c'è proprio una deficità di immaginazione di pensiero, anche di fiducia che poi deriva da una ragione psicologica molto forte che domina il mondo dell'opera italiana e soprattutto chi lo gestisce, cioè l'idea, l'autocoscienza di essere qualcosa di residuale. Per cui tu hai sempre l'impressione di essere assediato nel fortino con gli indiani intorno e quindi è già un grande risultato essere vivi.

Bisogna uscire dal fortino e cominciare a dare la caccia agli indiani.

M. M. - Che cosa mi dice degli impianti scenici, delle scenografie più tecnologiche, dell'utilizzo delle proiezioni al posto degli scenari artigianali, è contrario?

A. M. - No, non sono contrario per niente, oddio, dipende chi le fa, ma in generale ovviamente non sono contrario, anzi. Io penso che sia una grande opportunità e d'altronde sai, anche qui, il mondo è cambiato. Fino a metà del '900 avanzato non esistevano, o esistevano in maniera molto rudimentale, le scenografie costruite. La scenografia era dipinta, sostanzialmente. Come il progresso che l'ha condannata, perché purtroppo la luce elettrica sminuisce le bellissime scene dipinte, che tutti noi amiamo con la Lila De Nobili che va a dare le ultime pennellate, raccontava Visconti, alla scena del giardino, con

la Callas già lì e Di Stefano già in scena, sono bellissime ma sono state soppiantate dalle scene costruite [si parla della *Traviata* alla Scala nel 1955, NdA]. È abbastanza prevedibile che le scene costruite saranno soppiantate in tempi relativamente brevi dalle proiezioni, o più ancora che le proiezioni dalla video grafica, dal video mapping, che peraltro si sta già usando. E anche questa è molto interessante, se tu hai visto le ultime prime della Scala, che tanto le fa sempre Davide, [Davide Livermore, NdA] rispetto all'*Attila*, l'ultimo *Macbeth* e sono passati quattro anni, tecnologicamente era molto più raffinato, era molto più avanzato. Cioè, l'*Attila* sembrava già un prodigio che le stanze del Raffaello si muovessero, mentre invece in questo *Macbeth* la realtà aumentata ha fatto passi da gigante insomma. Io non sono chiuso, sono favorevole al progresso anche tecnologico, sicuramente bisogna vedere come viene fatto, e poi sai il problema qual'è, che visto che in Italia comunque continua a predominare questa idea puramente decorativa della messa in scena operistica, facendo la solita confusione fra la regia e la scenografia, e avendo una idea non interpretativa, ma solamente illustrativa, allora sai è un po' difficile poi farla con la videografica, perchè se l'idea è fare vedere la Carmen con il camicione bianco e insanguinato, la vedo un po' dura, allora davvero meglio prendersi le vecchie scene dipinte dei samaritani e usare quelle, magari illuminate un po' bene.

M. M. - Ultima domanda, poi la lascio andare: esiste l'opera contemporanea, c'è un futuro per questo genere oltre al repertorio tradizionale, si mischierà con l'avvento delle nuove tecnologie in una forma completamente diversa da quella a cui siamo abituati ora?

A. M. - È una leggenda che l'opera contemporanea non esiste, esiste, e si fa, però ecco, io non credo che ancora il progresso tecnologico abbia influenzato il modo di scrivere l'opera. Cioè non ricordo di opere pensate per il web. Magari ci sono state, però francamente non ne ho memoria. Beh anche quello sulla troisième scène dell'opera produce anche dei contenuti originali, delle partiture scritte ad hoc per quella particolare piattaforma. Comunque ti converrebbe sentire Stéphane Lissner a Napoli perché è lui che ha creato questo cartellone parallelo che è stato forse il primo tentativo di

mettere insieme gli spettacoli al Garnier, gli spettacoli al Bastille e gli spettacoli in questa scena virtuale dove li trasmettevano.

CONCLUSIONI

L'opera lirica ha bisogno di evoluzione, di avere margini di sperimentazione per trasformarsi e annettere al suo interno temi sensibili di attualità, trattandoli in modo moderno e utilizzando linguaggi più vicini ai giovani e ai mezzi di comunicazione attuali. I social network sono, in realtà, una piattaforma in cui l'opera lirica potrebbe specchiarsi senza uscirne sconfitta, l'unione di musica e immagini è uno dei punti di forza di entrambi, la brevità di un post può contenere il pathos necessario a incuriosire gli utenti e ad avvicinarli a un genere pieno di sorprese.

Una conclusione di questo genere potrebbe forse scandalizzare, considerando che l'opera lirica è una tipologia di spettacolo che si sta tentando di salvare come una specie in via di estinzione, tenendola dentro un recinto, con guardiacaccia che la coccolano e le offrono le migliori cure di cui ha bisogno. Ma l'opera lirica è un genere forte, su cui si può puntare, a cui sarebbe giusto concedere spazi di libertà e occasioni di errore. È molto difficile immaginarla come un genere che può riprodursi e trovare spazio sui canali di comunicazione moderni, ma questo non vuol dire che non ci si debba provare, che da una serie di tentativi falliti non possa scaturire qualcosa di buono. L'opera è sempre stato uno spettacolo multimediale, come abbiamo detto, e la possibilità di fonderla con nuove tecnologie e tecniche di realizzazione all'insegna dell'innovazione dovrebbe spingerla a superare i confini dietro a cui è trincerata per conquistare territori e pubblico nuovi. Si sta tentando di salvarla strenuamente dall'ibridazione, ma non è detto che questa sia la strategia migliore per farla sopravvivere, uscire dalle stanze dorate e portarla al pubblico, per lasciare a bocca aperta chi meno se lo aspetta. Ci sono tante forme di arte che possono rendere questa tipologia di spettacoli ancora più sbalorditiva, penso alla realtà virtuale, alle opere di mapping sugli edifici che vengono proposti nei contesti architettonici più splendidi delle nostre città. Penso ad unire queste forme espressive, ad unirle con creatività ma anche con la precisione maniacale che l'opera impone, che la grafica digitale richiede. Ci sono tante forme di attenzione necessaria per infiocchettare uno spettacolo che unisca contenuti importanti in una confezione dorata, e ha bisogno di tempi e di competenze adeguate

un'attività preziosa per le identità culturali nazionali e un patrimonio dell'umanità intera: l'opera d'arte lirica non è una merce culturale qualsiasi, ma una operazione molto complessa, dalla lunga gestazione (basti ricordare che, per una nuova produzione di un'opera di repertorio, occorrono in media dai sei mesi ad un anno soltanto per la realizzazione del progetto, poi almeno due mesi di prova in una sala compatibile con le dimensioni del palcoscenico)¹²⁷

Ma tutto questo rimane un futuro utopico se la cultura continua a essere soffocata da se stessa. Per fare esplodere questo mondo e lasciare che strabordi è necessario riuscire a farlo sopravvivere da solo, è necessario trovare partner sostenibili, che diano continuità alla programmazione e che siano superpartes.

Opera Streaming è la prima iniziativa che riunisce un territorio regionale in una sola piattaforma, che propone un programma virtuale alternativo alla presenza fisica del pubblico riunendo sotto lo stesso brand identità diverse. Lo fa in un formato ancora molto legato alla tradizione, studiando attentamente le opere che propone, preparando le diretta seguendo lo spettacolo nel suo evolversi, anticipandola sui canali social con informazioni e curiosità che possano ricercare l'attenzione di un pubblico sopito. Tutto questo è reso possibile da istituzioni pubbliche, dai finanziamenti regionali che sostengono i professionisti video dell'università di Modena e Reggio Emilia, e non sarebbe stato possibile in nessun altro modo. Dopo tre anni di sperimentazioni e di contenuti qualitativamente molto alti offerti gratuitamente, si potrebbe iniziare a pensare a come trasformare questa iniziativa in una fonte di introito, per i teatri e per i professionisti coinvolti. Per farlo ci sono diverse strade percorribili, tutte parimenti rischiose.

La prima sarebbe continuare a fare vivere questo progetto nutrendolo di fondi pubblici e iniziative istituzionali: questo significherebbe fornire gratuitamente la produzione video degli spettacoli teatri di tradizione dell'Emilia Romagna a un pubblico mondiale che si sta dimostrando molto interessato ai contenuti, fondando un ente stabile, una istituzione che riunisca la produzione video e streaming di tutti i teatri della regione, che si occupi della creazione di contenuti social per l'opera lirica e che riunisca al suo interno le migliori competenze dei teatri dell'Emilia Romagna. In questo modo la cultura continua ad essere finanziata dall'alto, ottenendo un vantaggio in termini di concorrenza con altri service video e teatri che invece investono in servizi di streaming, mantenendo una qualità molto alta proprio grazie

¹²⁷ Nastasi S, Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di), op. cit., p.110

a questo canale preferenziale. L'obiettivo con cui è nato il progetto verrebbe perseguito come prioritario, tentando di coinvolgere un pubblico straniero e proponendo l'intera offerta regionale a livello turistico. Purtroppo non si hanno dati abbastanza recenti e non influenzati dalla pandemia per comprendere la portata del ritorno economico a livello di visibilità del territorio, per cui potrebbe anche essere una scelta strategica vincente incentivare il turismo internazionale.

La seconda possibilità sarebbe ricercare partner e collaborazioni con privati. Si potrebbe così coniugare la gratuità dell'offerta a una strategia di marketing sul target di pubblico interessato all'opera lirica italiana. Moltissimi sono gli utenti che seguono la piattaforma dagli Stati Uniti¹²⁸, ad esempio, mercato che potrebbe essere interessante per una azienda italiana attratta dal mercato americano.

La terza alternativa potrebbe essere inserire un abbonamento, o diversificare l'offerta digitale come nel caso del festival Donizetti, inserendo alcuni contenuti a pagamento e mantenendo invece alcune produzioni gratuite per tutti gli utenti. Andrebbe valutata la richiesta economica corretta e andrebbe varato un piano economico per capire quanto sarebbe davvero sostenibile la produzione, ma di sicuro sarebbe un incentivo a continuare questo progetto e a porsi sul mercato come alternativa culturale ad altri portali.

Altra possibilità potrebbe essere invece quella di entrare a far parte in modo continuativo di una piattaforma di streaming più stabile. Alcune delle produzioni di Opera Streaming sono state comprate dalla piattaforma IT'sART, un portale dedicato al mondo della cultura italiana nato nel 2021 e rese disponibili come singole visioni a pagamento. A prescindere dalla poca fortuna ottenuta da questo portale, inserire una produzione di spettacoli dal vivo in un portale come potrebbe essere Netflix o Amazon Video aumenterebbe sicuramente la visibilità dei contenuti, provando a raggiungere un pubblico nuovo. RaiPlay offre la possibilità di vedere produzioni liriche italiane gratuitamente, e nell'ultimo anno ha aumentato moltissimo i numeri di utenti iscritti¹²⁹, ma al suo interno accoglie solo produzioni Rai. Un'altra piattaforma molto interessante è Mezzo.tv, dal 2010 piattaforma a pagamento molto

¹²⁸ tabella 8 in appendice

¹²⁹ «RaiPlay chiude il 2021 con 20,7 milioni utenti registrati, pari a 3,7 milioni in più del 2020, in crescita dunque del 18%. Cresce anche il tempo totale speso sulla piattaforma dagli utenti del 29%, mentre le visualizzazioni sono aumentate del 23,4%» da www.focusmo.it/cresce-raiplay-207-milioni-di-utenti-registrati-con-una-crescita-del-18-nel-2021-13574 ultima consultazione 10/02/2022

conosciuta tra utenti russi e coreani, e da poco aggiunto come canale di Prime Video, dedicato alla musica classica.

Per quello che riguarda Opera Streaming, ad oggi [gennaio 2022], la scelta che è stata fatta a livello regionale sembra essere un prolungamento del finanziamento del progetto con inserimento di contenuti a pagamento, ma si sta attendendo la conferma collegata alla proposta della Legge di Bilancio. Il progetto, che era di durata triennale, è ufficialmente concluso con dicembre 2021. Le situazioni di stallo come questa sicuramente rendono l'idea dello spaesamento che dipendere da finanziamenti istituzionali comporta. Dal mio punto di vista, utilizzare lo streaming e la produzione video come una sponsorizzazione dell'attività dei teatri in presenza può essere sì, vincente, e avvicinare il pubblico alle platee, portando un'attenzione più specifica da parte di sponsor e privati alle produzioni. Ma la potenzialità del video deve essere sfruttata in modo più completo, l'obiettivo deve essere coniugare (per tornare alla definizione di Guglielminetti) i due mezzi espressivi e renderli complementari. È necessario che finanziamenti e bandi pubblici vengano proposti in modo più lungimirante, che permettano l'ingresso nel mercato delle competenze che coltivano, che incentivino l'assunzione di giovani che possano stravolgere tutto e rendere il mondo ingessato dei teatri di tradizione un luogo creativo, libero e senza tabù come lo è intrinsecamente l'opera lirica. È fondamentale che si riconosca il valore degli spettacoli nei teatri, perché tornino ad essere frequentati anche da giovani, ma è fondamentale anche rimodernare i repertori e offrire spunti innovativi con cui creare una nuova forma di spettacolo, che unisca il meglio delle caratteristiche e che possa prosperare sui dispositivi digitali e sui social.

La cultura oggi ha bisogno di essere spinta, promossa, deve riguardare tutti, senza bisogno di istruzione per essere compresa, anzi, deve essere essa stessa motore scatenante di approfondimento e di ricerca. In una società in cui la qualità può essere alla portata di tutti, è fondamentale permettere agli utenti di imbattersi nella bellezza e nei tesori che si celano nei teatri storici delle nostre città e che troppo spesso non si conoscono a fondo, utilizzando tutti i canali possibili.

La cultura emerge come il segno forte di un territorio, perché la cultura è un bene idiosincratico che ha le radici in un luogo ed esprime le sue prerogative di attrazione e di visibilità in tutto il mondo. La cultura è dunque definita dalla

coppia tempo e spazio, anche se recenti manifestazioni culturali individuano nella virtualità spaziale una nuova dimensione¹³⁰

¹³⁰ Moreschini L., Ramello G. B., Santagata W. (a cura di), *Un marchio per la valorizzazione dei territori di eccellenza: dai siti UNESCO, ai luoghi italiani della cultura dell'arte e del paesaggio*, Rubbetino editore, 2017.

APPENDICE

tabella 1:

Tavola 10.3 Persone di 6 anni e più che si sono recate a concerti di musica classica o altro tipo di concerto, al teatro o al cinema per frequenza, classe di età, sesso, regione e tipo di comune
Anno 2019, per 100 persone della stessa classe di età, sesso e zona

ANNI CLASSI DI ETÀ	Concerti di musica classica			Altri concerti			Teatro			Cinema		
	Almeno una volta negli ultimi 12 mesi (a)	Di cui: da 1 a 3 volte (b)	Di cui: 7 volte e più (b)	Almeno una volta negli ultimi 12 mesi (a)	Di cui: da 1 a 3 volte (c)	Di cui: 7 volte e più (c)	Almeno una volta negli ultimi 12 mesi (a)	Di cui: da 1 a 3 volte (d)	Di cui: 7 volte e più (d)	Almeno una volta negli ultimi 12 mesi (a)	Di cui: da 1 a 3 volte (e)	Di cui: 7 volte e più (e)
	MASCHI						FEMMINE					
6-10	6,4	83,5	9,6	11,9	91,9	1,9	31,9	89,2	1,8	74,5	63,5	9,9
11-14	10,2	79,7	7,5	21,9	84,5	4,8	33,6	90,8	2,3	81,3	58,4	15,1
15-17	12,1	86,9	5,9	34,3	84,3	4,0	31,4	87,5	4,1	82,2	55,4	15,9
18-19	16,5	70,3	19,4	44,5	75,2	9,3	29,2	81,4	5,7	83,1	48,9	20,5
20-24	15,8	82,1	6,7	42,8	81,1	4,4	19,6	87,4	4,7	80,3	52,3	20,0
25-34	13,1	79,1	9,1	33,8	81,5	5,3	20,1	85,4	4,2	66,5	60,1	16,6
35-44	9,9	82,5	8,5	24,3	81,8	6,0	19,4	82,9	5,3	57,0	67,6	11,5
45-54	10,6	81,4	6,0	20,7	84,9	4,1	20,5	79,7	7,5	49,6	69,0	12,2
55-59	10,4	80,5	9,2	16,5	86,7	5,0	22,4	78,2	9,4	38,5	66,3	16,2
60-64	8,7	77,6	12,1	14,1	82,8	6,6	21,1	78,5	9,3	34,5	66,3	15,7
65-74	8,2	75,1	13,0	8,9	81,0	6,6	17,1	75,2	11,3	23,1	64,2	19,7
75 e oltre	4,9	71,2	15,8	4,1	79,8	11,3	9,3	74,0	14,0	9,1	59,6	24,7
Totale	9,9	79,6	9,4	20,2	82,7	5,4	20,3	82,1	6,7	48,5	62,6	15,1

Fonte: Istat, Indagine multiscopo "Aspetti della vita quotidiana" (R)

(a) Per 100 persone di 6 anni e più.

(b) Per 100 spettatori di concerti di musica classica.

(c) Per 100 spettatori di altri concerti di musica.

(d) Per 100 spettatori di teatro.

(e) Per 100 spettatori di cinema.

tabella 2¹³¹:

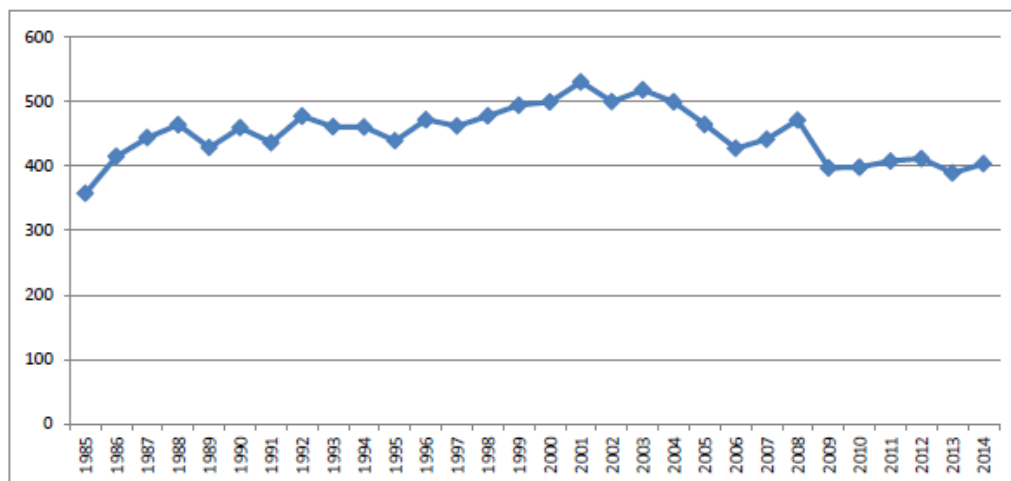


Figura 1.2. Andamento dello stanziamento FUS anni 1985-2014

¹³¹ immagini tratte da Mazzoni C, *La gestione dei teatri lirici: i dati di bilancio di alcune fondazioni liriche a confronto*, anno 2016, Tesi di Laurea del corso di Laurea magistrale (ordinamento ex D.M. 270/2004) in Amministrazione, Finanza e Controllo, dati estratti da www.statistica.beniculturali.it/Pubblicazioni.htm ultima consultazione 25/12/2021

tabella 3¹³²:

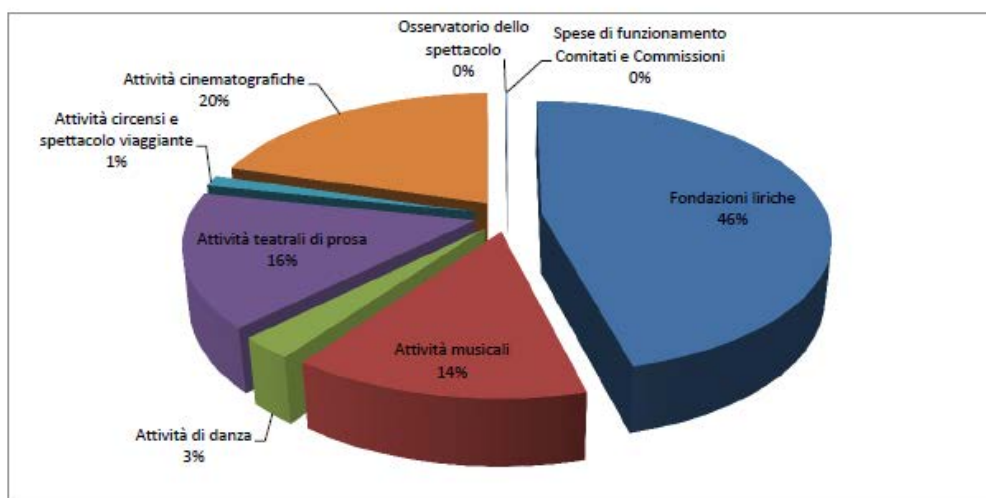


Figura 1.1. Suddivisione del Fondo Unico per lo Spettacolo anno 2014

tabella 4¹³³:

Anno	Importo	% PIL
1985	€ 357.480.000	0,0832
1986	€ 414.610.000	0,0873
1987	€ 443.870.000	0,0854
1988	€ 464.030.000	0,0804
1989	€ 428.590.000	0,0676
1990	€ 459.430.000	0,0652
1991	€ 436.290.000	0,0567
1992	€ 477.130.000	0,0589
1993	€ 460.630.000	0,0552
1994	€ 460.580.000	0,0522
1995	€ 439.020.000	0,0461
1996	€ 471.820.000	0,0468
1997	€ 461.890.000	0,0438
1998	€ 477.670.000	0,0435
1999	€ 494.310.000	0,0436
1999	€ 494.310.000	0,0436
2000	€ 499.360.000	0,0417
2001	€ 530.340.000	0,0422
2002	€ 499.820.000	0,0384
2003	€ 517.930.000	0,0386
2004	€ 499.390.000	0,0357
2005	€ 464.490.000	0,0323
2006	€ 427.300.000	0,0286
2007	€ 441.290.000	0,0284
2008	€ 471.330.000	0,0299
2009	€ 397.000.000	0,0260
2010	€ 398.060.000	0,0256
2011	€ 407.610.000	0,0258
2012	€ 411.464.000	0,0263
2013	€ 389.077.276	0,0249
2014	€ 406.229.000	

¹³² immagini tratte da Mazzoni C, *La gestione dei teatri lirici: i dati di bilancio di alcune fondazioni liriche a confronto*, anno 2016, Tesi di Laurea del corso di Laurea magistrale (ordinamento ex D.M. 270/2004) in Amministrazione, Finanza e Controllo, dati estratti da

www.statistica.beniculturali.it/Pubblicazioni.htm ultima consultazione 10/12/21

¹³³ www.it.wikipedia.org/wiki/Fondo_unico_per_lo_spettacolo ultima consultazione 10/12/2021

tabella 5¹³⁴:

Ambito	Percentuale	Direzione
Fondazioni liriche	47,00%	Direzione Spettacolo dal vivo
Attività musicali	14,10%	
Attività di danza	2,64%	
Attività teatrali di prosa	16,04%	
Attività circensi e spettacolo viaggiante	1,40%	
Attività cinematografiche	18,59%	Direzione Cinema
Osservatorio dello Spettacolo	0,20%	Altro
Spese funzionamento Comitati e Commissioni	0,03%	

Tabella 6¹³⁵:

SIAE - Ufficio statistica

ITALIA					
B2 - Lirica					
VALORI ASSOLUTI					
Stagione	Spettacoli	Ingressi	Spesa al botteghino	Spesa del pubblico	Volume d'affari
2008-09	2.987	2.173.820	94.191.265	97.608.546	100.500.828
2009-10	3.109	2.102.827	94.940.447	97.190.873	102.062.948
2010-11	3.316	1.992.268	95.347.397	97.829.391	101.263.919
2011-12	3.549	2.037.479	95.795.784	99.217.061	103.973.206
Stagione	Spettacoli	Ingressi	Spesa al botteghino	Spesa del pubblico	Volume d'affari
2012-13	3.568	2.037.401	97.243.193	99.976.959	105.064.359
2013-14	3.285	1.963.933	95.575.171	100.643.488	104.104.951
2014-15	3.524	2.041.217	94.973.980	98.644.054	104.618.133
2015-16	3.554	2.259.569	95.859.837	101.486.213	105.047.620

¹³⁴ www.it.wikipedia.org/wiki/Fondo_unico_per_lo_spettacolo (10/12/2021)

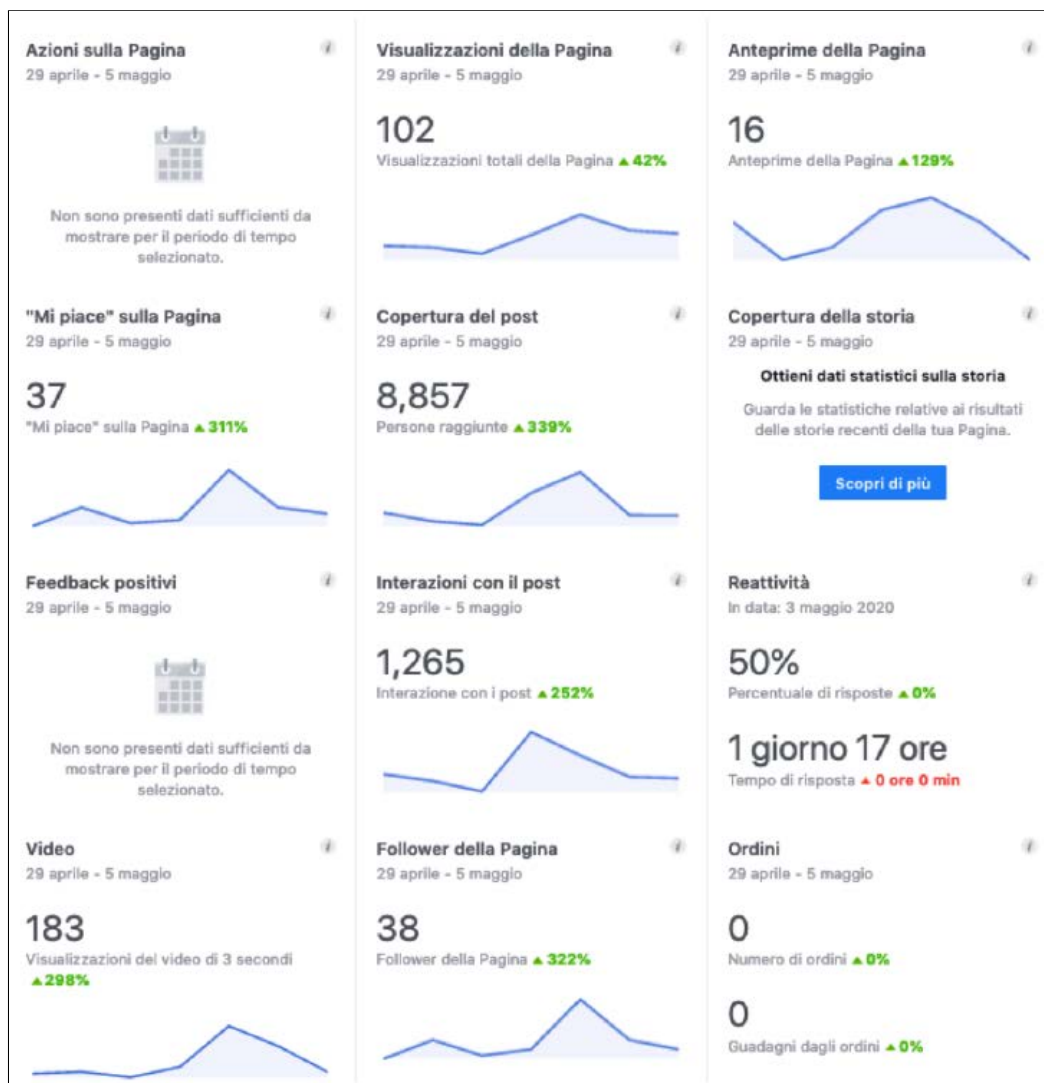
¹³⁵ dati ottenuti dai report SIAE - www.siae.it/it/chi-siamo/lo-spettacolo-cifre/losservatorio-dello-spettacolo ultima consultazione 23/12/21

Tabella 7¹³⁶: STATISTICHE PER PAESE STAGIONE 2020-2021

PAESE	RAPPRESENTAZIONI	PRODUZIONI
Germany	11012	1511
Russia	3158	824
Austria	2270	309
Italy	1850	476
United States	1794	419
France	1388	375
Czech Republic	1206	192
Poland	789	189
Spain	708	161
Ukraine	560	158

¹³⁶ www.operabase.com/statistics/it (10/02/2022)

Tabella 8¹³⁷:




aggiornamenti 2022:

Facebook: 6346 follower

instagram: 1695 follower, 295 post

¹³⁷ Screenshot delle metriche della pagina Facebook di Opera Streaming tra il 29 aprile e il 5 maggio 2020

Tabella 9¹³⁸:

Canale
 Opera Streaming 🔍

Filtro

Video Sorgente di traffico **Area geografica** Età dello spettatore Genere dello spettatore Data Sorgente

Area geografica	Visualizzazioni ↓	Durata di visualizzazione media	Tempo di visualizzazione (ore)
<input type="checkbox"/> Totale	20.556	12:25	4.256,2
<input checked="" type="checkbox"/> Italia	4.704 22,9%	11:21	890,3 20,9%
<input checked="" type="checkbox"/> Stati Uniti	2.461 12,0%	17:35	721,2 17,0%
<input checked="" type="checkbox"/> Germania	779 3,8%	11:31	149,6 3,5%
<input checked="" type="checkbox"/> Spagna	449 2,2%	13:09	98,4 2,3%
<input checked="" type="checkbox"/> Giappone	391 1,9%	9:01	58,8 1,4%
<input type="checkbox"/> Regno Unito	351 1,7%	12:30	73,1 1,7%
<input type="checkbox"/> Francia	301 1,5%	13:24	67,3 1,6%
<input type="checkbox"/> Corea del Sud	82 0,4%	12:48	17,5 0,4%
<input type="checkbox"/> Canada	47 0,2%	19:38	15,4 0,4%
<input type="checkbox"/> Brasile	45 0,2%	14:31	10,9 0,3%
<input type="checkbox"/> Polonia	42 0,2%	9:09	6,4 0,2%
<input type="checkbox"/> Paesi Bassi	38 0,2%	6:10	3,9 0,1%

¹³⁸ statistiche del canale YouTube di Opera Streaming sugli utenti (02/02/2022)

IMMAGINE 1¹³⁹:

OperaStreaming
16 Aprile · 🌐

🇮🇹 Vuoi goderti l'opera lirica direttamente da casa? Oggi puoi con operastreaming.com! Il tuo salotto diventa la tua platea, grazie al primo portale regionale che trasmette in streaming gratuitamente gli spettacoli più belli in scena in Emilia Romagna. Collegati al canale 📺 <http://bit.ly/operastreaming>

🇬🇧 Do you want to enjoy the Opera directly from home? Now you can with operastreaming.com! Your living room becomes your parterre, thanks to the first regional platform that streams for free the most beautiful shows on stage in Emilia Romagna. Enjoy 📺 <http://bit.ly/operastreaming>

Emilia-Romagna is the first Region worldwide

87 Condivisioni: 25

operastreaming.er · Segui

operastreaming.er 🇮🇹 Vuoi goderti l'opera lirica direttamente da casa? Oggi puoi con operastreaming.com! Il tuo salotto diventa la tua platea, grazie al primo portale regionale che trasmette in streaming gratuitamente gli spettacoli più belli in scena in Emilia Romagna. Collegati al nostro canale Youtube ~ ~ ~ 📺 Do you want to enjoy the Opera

Visualizzazioni: 184
16 APRILE

YouTube

Cerca

from the houses of Emilia-Romagna

Operastreaming.com | OUR PROJECT
7.182 visualizzazioni · 22 gen 2020

36 1 CONDIVIDI SALVA

Opera Streaming
14.500 iscritti

ENJOY LIVE STREAMINGS FROM THE OPERA HOUSES OF EMILIA-ROMAGNA.
Emilia-Romagna is the first Region worldwide to offer a streaming service from its historical opera houses.
MOSTRA ALTRO

139 www.instagram.com/p/B_DECIPDGI/?utm_source=ig_web_copy_link
www.fb.watch/2IWBRGqtCO/ ultima consultazione 13/12/2020

IMMAGINE 2¹⁴⁰:

Cultura Emilia-Romagna
22 settembre · 🌐

#spettacolo **Opera Streaming** intervista al M° **Aldo Sisillo**
Con nove produzioni liriche trasmesse dal vivo e gratuitamente dai Teatri dell'Emilia Romagna si annuncia la Seconda Stagione di Opera Streaming, piattaforma della **Regione Emilia-Romagna**, forte di un pubblico internazionale che, nella prima edizione, ha raggiunto oltre 500mila spettatori.
Si parte il 25 settembre 2020 con Ernani, dal Festival Verdi di Parma.
Ci racconta il progetto, le sue peculiarità e i suoi possibili sviluppi futuri, il M° Aldo Sisillo, direttore del Teatro Comunale di Modena, teatro capofila del progetto. Per approfondire----><https://bit.ly/2EmUuFS>
Assessore Cultura Emilia-Romagna || Mauro Felicori || Teatro Comunale Luciano Pavarotti || Teatro Comunale Bologna || Teatro Comunale di Ferrara || Teatro Regio di Parma || Teatro Amintore Galli || I Teatri di Reggio Emilia || Teatro Comunale di Piacenza || [Teatro Alighieri Ravenna](#) || Teatro Municipale Valli

Operastreaming: la nuova Stagione
intervista al M° Aldo Sisillo

0:09 / 8:08

👍👍 27 Condivisioni: 15

Mi piace Commenta Condividi

Scrivi un commento...
Premi Invio per pubblicare.

IMMAGINI 3¹⁴¹.

maria_mudryak · Segui già
Teatro comunale Luciano Pavarotti

maria_mudryak Ci prepariamo per la nostra Traviata al "Teatro Pavarotti di Modena"! Il 18 ottobre alle ore 15:30 saremo in streaming! Sarà una Traviata speciale, grazie a tutto il nostro team al Direttore @alessandro.dagostini e al regista Stefano Monti! @teatrocomunalemodena ❤️ Ps. Ci saranno anche le nostre interviste 😊

6 sett.

henry_salinger Вы похожи на Майю Бекбаеву в этом образе и внешне тоже) Это тележурналист Казахстана)

👍👍 🗨️ 📌

👍 Piace a teatrocomunalemodena e altri 486

6 OTTOBRE

Aggiungi un commento... **Pubblica**

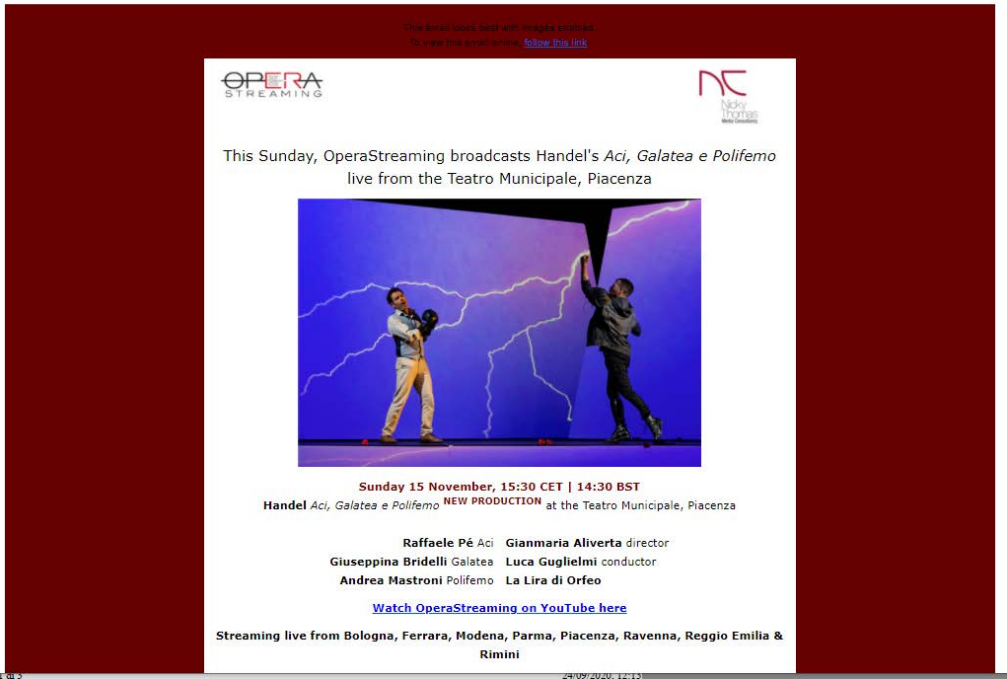
¹⁴⁰ immagine 2 tratta da profilo Facebook Er creativa, post datato 22 settembre 2020 www.facebook.com/watch/?v=2774366326180037 data ultima consultazione i29/11/20

¹⁴¹ immagini 3 tratte www.instagram.com/maria_mudryak/ data ultima consultazione 29/11/20



IMMAGINE 4¹⁴²:

Da: "Nicky Thomas Media" <info@nickythomasmedia.com>
 A: "alessandro roveri" <alessandro.roveri@teatrocomunalemodena.it>
 Inviato: Venerdì, 13 novembre 2020 12:13:36
 Oggetto: This Sunday, OperaStreaming broadcasts Handel's *Acis*, *Galatea* e *Polifemo* live from the Teatro Municipale, Piacenza



142 Immagine 4: email comunicato del 13 novembre 2020

IMMAGINE 5¹⁴³:

The image is a screenshot of the official website of the Italian Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation. The page is in Italian and features a blue header with the ministry's logo and name. A navigation menu includes links for 'Ministro', 'Farnesina', 'Politica Estera', 'Cooperazione', 'Servizi e Opportunità', 'Sala Stampa', and 'Amministrazione trasparente'. The main content area displays a news article titled 'Rete IIC promuove l'Opera in streaming' dated 25/09/2020. The article text describes the 'Opera Streaming' initiative, which promotes Italian opera through live streaming. It mentions that the initiative has been successful, with over half a million viewers and international interest from countries like Zimbabwe, the USA, Taiwan, Brazil, Russia, and Korea. The article also lists several operas being streamed, including 'Ernani', 'La traviata', 'Werther', 'Madama Butterfly', 'Orfeo', 'Aroldo', and 'La Favorita'. A 'Tags' section at the bottom of the article lists 'Farnesina' and 'Cultura'. A small image with the text 'OPERA STREAMING' is visible at the bottom of the article content.

¹⁴³ immagine 5 tratta da www.esteri.it/mae/it/sala_stampa/archivionotizie/retediplomatica/2020/09/rete-iic-promuove-l-opera-in-streaming.html, data ultima consultazione il 29/11/20

Le prove in atto

Il «Werther» 'in onda' il 4 dicembre

In questi giorni al Comunale fervono le prove per «Werther» di Jules Massenet che verrà ripreso in diretta, sottotitolato in più lingue e messo in onda sul canale OperaStreaming venerdì 4 dicembre alle 20. Lo spettacolo (in coproduzione con il circuito OperaLombardia e i teatri di Reggio, Ferrara e Pisa) vede protagonisti due cantanti di fama internazionale, il tenore Francesco Demuro e il mezzosoprano Veronica Simeoni, allieva di Raina Kabalvanska. Francesco Pasqualetti dirige la Filarmonica dell'Opera Italiana «Bruno Bartoletti», mentre la regia è firmata da Stefano Vizioli. Mercoledì 30 dicembre, come regalo di fine anno, assisteremo (sempre su OperaStreaming) alla premère de «La Cenerentola», il dramma giocoso di Gioacchino Rossini, con le voci del tenore Antonino Siragusa, del mezzosoprano Paola Gardina e del baritono Nicola Alaimo. Il maestro Sisillo, direttore del Comunale, salirà sul podio per dirigere l'Orchestra Filarmonica italiana. La regia e i costumi saranno di Nicola Berloff. Ma il 2021 è ormai alle porte, e quindi il Comunale sta progettando anche i prossimi appuntamenti. Anche se non si possono ancora fare annunci ufficiali, «abbiamo intenzione di recuperare alcuni titoli che erano in programma già nella scorsa primavera e che abbiamo dovuto sospendere», spiega Sisillo. Fra questi la «Turandot» di Puccini, in coproduzione con i teatri di Parma e Piacenza. E poi si lavora a un «Don Carlo» di Giuseppe Verdi, che verrà presentato nella cosiddetta «edizione Milano», più asciutta rispetto all'ancor più monumentale «edizione Modena» (già proposta nella stagione 2012); secondo le prime anticipazioni, il Comunale si affiderà a un cast di stelle, con il soprano Anna Pirozzi, il tenore Fabio Sartori e il basso Michele Pertusi. «Proveremo a portarlo in scena nella sua forma completa - dice il maestro Sisillo -, altrimenti lo presenteremo in forma di concerto».

Stefano Marchetti



«Il Comunale è chiuso, ma vivo Successo per gli show in streaming»

«La Traviata», trasmessa via Internet, è stata vista da oltre 40mila spettatori in tutto il mondo

di Stefano Marchetti

«Non ci siamo arresi, non ci arrendiamo», esclama convinto il sindaco Gian Carlo Muzzarelli. Anche se esattamente un mese fa il governo - fra le misure di contrasto al virus - ha (ri)chiuso tutte le sale di spettacolo, il teatro Comunale Pavarotti non si è fermato. Le porte sono sbarbate, ma all'interno il lavoro continua (quasi) come prima. «È chiaro che manca il calore del pubblico, perché il teatro è comunità - aggiunge il sindaco, che presiede la Fondazione teatro -. Tuttavia abbiamo voluto continuare, pur salvaguardando la salute di tutti gli operatori, per garantire economia e lavoro». Già, perché il teatro è arte, genio, fantasia, ma anche attività concreta, esperienza, manualità: lavoro, appunto. Per mettere in scena un'opera si mobilitano sarti, scenografi, truccatori, macchinisti, addetti agli impianti e alle luci, e la filiera produttiva si allarga anche all'esterno. «Noi acquistiamo tessuti, colori, materiali da diversi fornitori locali - spiega il maestro Aldo Si-

IL DIRETTORE SISILLO
«C'è una filiera che lavora dietro le quinte per la preparazione degli spettacoli: dobbiamo sostenerla»



sillo, direttore del teatro -. Bloccare tutto significa fermare anche questo sostegno all'economia».

Insomma, il Comunale ha voluto ugualmente «aprirsi», pur dovendo rimanere chiuso, e lo ha fatto attraverso l'universo della rete. E così, alcuni degli spettacoli in cartellone per l'autunno sono comunque andati in scena sul canale OperaStreaming che il Comunale (insieme alla Regione e all'Università) ha lanciato - con lungimiranza - già da alcuni anni. I risultati sono eclatanti: «La Traviata», con i cantanti in

platea e l'orchestra sul palco, è stata vista da 40mila spettatori di tutto il mondo, perfino in Canada e negli Stati Uniti, «Dido and Aeneas» da quasi diecimila, mentre almeno quattromila persone si sono collegate per la maratona beethoveniana con il pianista Alexander Lonquich. Per finanziare queste produzioni, nonostante l'assenza degli introiti della biglietteria, il Comunale si è affidato al rinnovato impegno dei soci e ai fondi ministeriali che sono stati garantiti: «Non dovevamo ripianare dei debiti e li abbiamo utilizzati per la stagio-

ne», dice il direttore.

«Il valore che viene espresso con questa continuità di programmazione non è solo simbolico, ma concreto - sottolinea Donatella Pieri della Fondazione Cassa, imprescindibile socio del teatro -. Si arriva anche a un pubblico nuovo, e dovremo pensare a come fidelizzarlo». Certo, lo streaming non potrà mai sostituire lo spettacolo dal vivo, dove le emozioni si vivono collettivamente. «Ma per noi rappresenta la possibilità di far circolare anche l'eccellenza della nostra città e della nostra regione», prosegue il maestro Sisillo. Al punto che il teatro, insieme a una giovanissima startup, sta sperimentando anche il progetto «virtuoso», per riprendere brani di spettacoli in 3D e renderli fruibili attraverso i sistemi di realtà virtuale, così da sentirsi «immersi» nella rappresentazione. E per il ritorno in sala? Si naviga un po' a vista, pensando a un cartellone flessibile, tra «piani A» e «piani B», da modulare secondo condizioni sanitarie, decreti, lockdown e riaperture. Di certo non ci si vuole fermare. Anche questa è la bellezza del teatro.

PIERI (FONDAZIONE CASSA)
«Con questi mezzi abbiamo raggiunto un pubblico nuovo, ora vogliamo pensare a come riuscire a fidelizzarlo»

IMMAGINE 7¹⁴⁵:

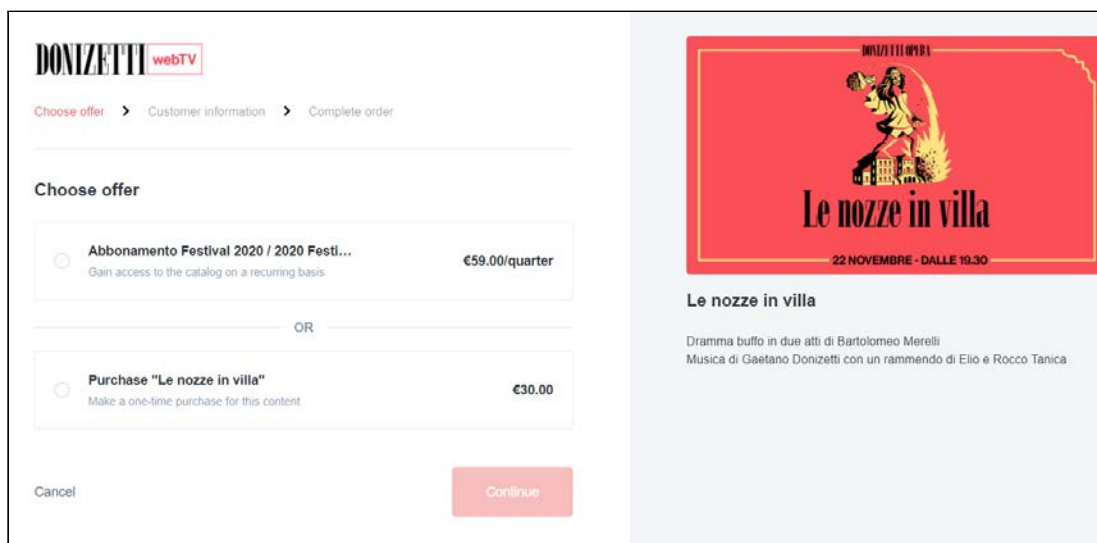
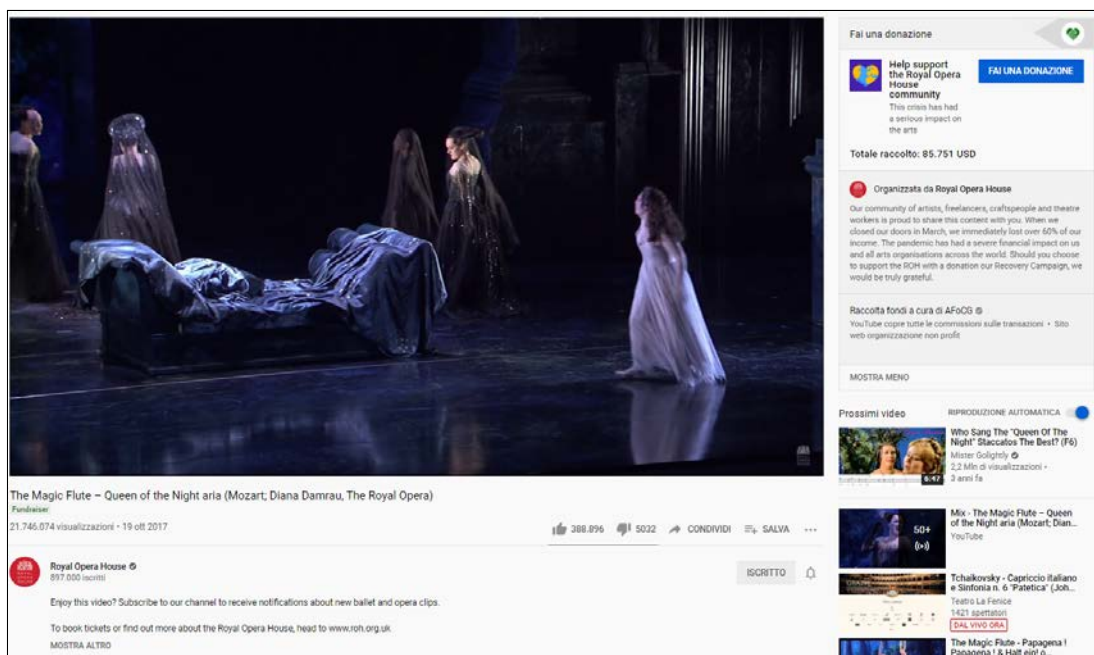


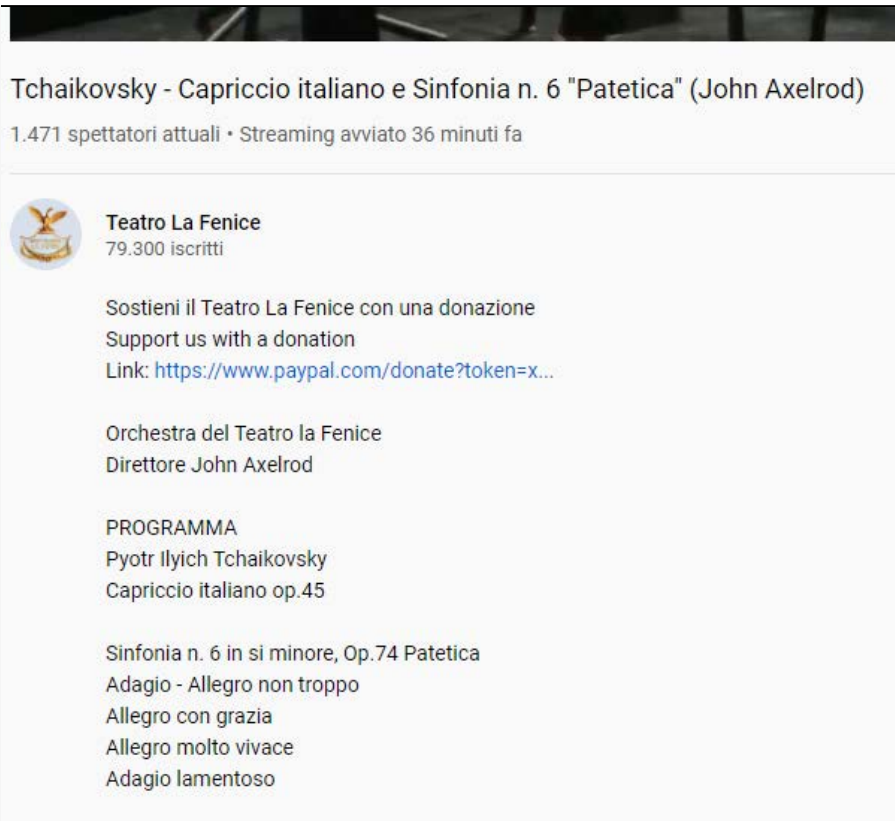
IMMAGINE 8¹⁴⁶:




¹⁴⁵ immagine tratta da donizettiv.uscreen.io/orders/customer_info?o=41411 ultima consultazione 13/12/2020

¹⁴⁶ immagini tratte da www.youtube.com/user/RoyalOperaHouse , ultima consultazione 13/12/2020

IMMAGINE 9¹⁴⁷:



Tchaikovsky - Capriccio italiano e Sinfonia n. 6 "Patetica" (John Axelrod)
1.471 spettatori attuali • Streaming avviato 36 minuti fa

 **Teatro La Fenice**
79.300 iscritti

Sostieni il Teatro La Fenice con una donazione
Support us with a donation
Link: <https://www.paypal.com/donate?token=x...>

Orchestra del Teatro la Fenice
Direttore John Axelrod

PROGRAMMA
Pyotr Ilyich Tchaikovsky
Capriccio italiano op.45

Sinfonia n. 6 in si minore, Op.74 Patetica
Adagio - Allegro non troppo
Allegro con grazia
Allegro molto vivace
Adagio lamentoso

¹⁴⁷ immagine tratta da www.youtube.com/user/TeatroFeniceVenezia ultima consultazione 13/12/2020

BIBLIOGRAFIA

- Antonaci Matteo e Lo Gatto Sergio, *Iperscene 3*, Spoleto, ed. Editoria & Spettacolo, 2017.
- Arendt Hannah, *La crisi della cultura: nella società e nella politica*, in Id. *Tra passato e futuro*, Firenze, ed. Vallecchi, 1970
- Arenella, Ottavia & Segre Giovanna, *Il pubblico della musica classica: innovare l'offerta per ampliare il consumo dei giovani*, s.l., Quaderni IRCrES, 2019
- Balzola Andrea, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, ed. Audino, 2011.
- Balzola Andrea, Prono Franco, *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, ed. Rosenberg & Sellier, 1994.
- Baricco Alessandro, *Basta soldi pubblici al teatro meglio puntare su scuola e tv*, La Repubblica, 29 febbraio 2009
- Barra Luca, (2020). *Costruire e ricostruire un evento televisivo. Le Prime della Scala in diretta su Raiuno (2016-2019)*, Gli Spazi Della Musica. Recuperato da:
www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/5392
- Bauman Zigmunt, *Vita liquida*, Bari, Laterza, 2006
- Campione Francesco P. (a cura di), *Cultura, punto e accapo*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- Canziani Roberto (a cura di), *Comunicare spettacolo. Teatro, musica, danza, cinema. Tecniche e strategie per l'ufficio stampa*, Milano, ed. Franco Angeli, 2010
- Castiglione Baldassare, *Il libro del Cortegiano*, Giulia Preti (a cura di), Torino, ed. Einaudi, 1965.
- Cerrina Ferroni Ginevra, Negri Eleonora e Froboese Klaus (a cura di), *Organizzazione, gestione e finanziamento dei teatri d'opera: esperienze europee a confronto*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2014.

- Compatangelo Maria Letizia, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, ed. Rai Libri, 1999.
- Conrad Peter, *Opera from New York in your home town? Easy. Just go to the pictures*, articolo del Guardian, 21 aprile 2007
- Dallapiccola Luigi, *Parole e musica*, F. Nicolodi (a cura di), Milano, ed. Il Saggiatore, 1980.
- Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Milano, ed. Baldini Castaldi Dalai Editore, 2006
- De Biase Francesco (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Milano, FrancoAngeli editore, 2014
- Di Bernardi Vito e Monda Letizia Gioia (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Bologna, Piretti Editore, 2018.
- Donato Fabio, *La crisi sprecata. Per una riforma dei modelli di governance e di management del patrimonio culturale italiano*, Ariccia (RM), ed. Aracne, 2013.
- Fabbri Paolo, *Politica editoriale e musica strumentale in Italia dal Cinque al Settecento*, tratto da: *Recercare*, Vol. 3 (1991), ed. Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA)
- Guglielminetti Mario, *Le comunità in movimento. Dal consumo alla partecipazione culturale nelle reti digitali*, Roma, Carrocci Editore, 2015.
- Merlini Stefano, *L'autonomia negata*, Cerrina Ferroni G., Negri E. e Froboese K. (a cura di), *Organizzazione, gestione e finanziamento dei teatri d'opera: esperienze europee a confronto*, Torino, G Giappichelli Editore, 2014.
- Monteverdi Anna Maria, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, ed. Dino Audino, 2020.
- Moreschini Luca, Ramello Giovanni B., Santagata Walter (a cura di), *Un marchio per la valorizzazione dei territori di eccellenza: dai siti UNESCO, ai luoghi italiani della cultura dell'arte e del paesaggio*, s.l., Rubbetino editore, 2017.
- Osborne David, Gaebler Ted, *Reinventing Government: How the entrepreneurial spirit is transforming the public sector*, New York, Perseus

Books, 1992

- Pedrotti Roberta, 2019, *Storia dell'opera lirica. Un immenso orizzonte. Dalle origini ai giorni nostri*, Città di Castello (PG), ed. Odoya, 2019.
- Prono Franco, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Roma, Audino Editore, 2011
- Rosselli John, *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'ottocento*, tratto da *Rivista Italiana di Musicologia*, 1982, Vol. 17, No. 1 (1982), Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia (www.jstor.org/stable/24317843)
- Sacco PierLuigi (a cura di), *Il fundraising per la cultura*, Roma, Meltemi editore, 2006
- Senici Emanuele, *L'opera e la nascita della televisione italiana*, Comunicazioni sociali, 2011 , n. 1, 26-35, 2011 Vita e Pensiero Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Senici Emanuele, *Il video d'opera "dal vivo": testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, Leo S. Olschki s.r.l., Il Saggiatore musicale, Vol. 16, No. 2 (2009), pp. 273-312, Stable URL: www.jstor.org/stable/43030026
- Tolomeo Maria Grazia, Segà Serra Zanetti Paola (a cura di), *La coscienza luccicante: Dalla videoarte all'arte interattiva*, Roma, ed. Gangemi, 1998.

SITOGRAFIA

Siti collegati al progetto:

www.operastreaming.com/il-progetto/

[www.youtube.com/c/Opera Streaming/videos](http://www.youtube.com/c/Opera%20Streaming/videos)

www.operastreaming.com/la-boheme/

www.facebook.com/operastreaming/

www.instagram.com/operastreaming.er/

www.space.bilibili.com/702329877?from=search&seid=8175633494868610489

www.culturaestero.regione.emilia-romagna.it/it/notizie/2020/opera-streaming-vivere-l-opera-dai-teatri-dell-emilia-romagna

Partner del progetto

www.nickythomasmedia.com/

www.emiliaromagnacreativa.it/

www.emiliaromagnaturismo.it/it/chi-siamo

www.aptservizi.com/

www.profil.eu/progetti/opera-streaming/

Notizie ed eventi riguardanti Opera Streaming:

www.modenatoday.it/eventi/cultura/opera-streaming-stagione-2020-2021.html

www.spettacolo.emiliaromagnacreativa.it/it/news/nasce-opera-streaming-palco-virtuale-nei-teatri-dell'emilia-romagna/

www.radioemiliaromagna.it/podcast/lemilia-romagna-celebra-il-bicentenario-della-nascita-di-giuseppe-verdi/

www.teatrocomunalemodena.it/luogo/

www.en.wikipedia.org/wiki/Opera_Europa

www.cultura.cedesk.beniculturali.it/europa-creativa.aspx

www.youtube.com/c/OperaVision/videos

www.ambankara.esteri.it/ambasciata_ankara/it/ambasciata/news/dall-ambasciata/2020/09/opera-streaming.html

www.emiliaromagnacreativa.it/informazioni-sul-sito/

Studio Aperto, servizio di giovedì 19/11/2020 -

www.facebook.com/teatripiacenza/videos/381567166413243/?v=381567166413243

DATI

- Report canali social - Ottobre 2019 – Maggio 2020, edito da Profili Srls - Via Bordighera 18, Milano
- Il Resto del Carlino, articolo del 27 novembre 2020 “Il comunale è chiuso, ma vivo. Successo per gli show in streaming”
- www.mam-e.it/dizionari/dizionario-opera/rappresentazione-di-anima-et-di-corpo/
- www.siae.it/it/chi-siamo/lo-spettacolo-cifre/losservatorio-dello-spettacolo
- www.culturaedigitale.it/magazine/strategie-di-marketing-teatrale-come-pensa-no-gli-spettatori/
- www.armandogiorgi.it/strategie-web-social-promuovere-online-teatro/
- www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=opera+in+video+AND+disc%3A%28performingarts-discipline%29

NORME E LEGGI

- www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=2014&numero=200 SENTENZA N. 200 - ANNO 2014
- www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2013/06/21/13G00116/sg
DECRETO-LEGGE 21 giugno 2013, n. 69
- www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=2015&numero=260 SENTENZA N. 260 - ANNO 2015
- Francesco Santoni, *La disciplina dei contratti di lavoro a termine negli enti lirici tra diritto comune e regole speciali*, 2020 Università Federico II di Napoli studiosantoni@libero
www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2013/10/08/13A08109/sg
- DECRETO-LEGGE 8 agosto 2013, n. 91
www.altalex.com/documents/leggi/2013/10/09/decreto-valore-cultura-il-testo-coordinato-in-gazzetta
- web.camera.it/parlam/leggi/deleghe/testi/96367dl.htm Decreto Legislativo 29 giugno 1996, n. 367 "Disposizioni per la trasformazione degli enti che operano nel settore musicale in fondazioni di diritto privato"

- www.unisi.it/sites/default/files/allegatiparagrafo/Legge_43_2005.pdf
Legge 31 marzo 2005, n. 43
-
- www.normattiva.it/do/atto/export DECRETO-LEGGE 30 aprile 2010 ,
n. 64 - Disposizioni urgenti in materia di spettacolo e attivita' culturali.
(10G0085)

ALTRI - ultima consultazione 27/11/2021

- www.giornaledellamusica.it/recensioni/giovani-sguardi-sulla-migrazione
- www.temi.camera.it/leg18/post/il_fondo_unico_per_lo_spettacolo.html
- www.siae.it/it/chi-siamo/lo-spettacolo-cifre/losservatorio-dello-spettacolo
- www.symbola.net/ricerca/io-sono-cultura-2019/
- www.rossinioperafestival.it/%2Fcontrib%2Fuploads%2Freport_publico2018.pdf&clen=1795369&chunk=true
- www.cultureactioneurope.org/our-belief/
- www.corsidieuroprogettazione.it/europa-creativa/
- www.cultura.cedesk.beniculturali.it/europa-creativa.aspx (
- www.cultura.cedesk.beniculturali.it/europa-creativa.aspx
- www.web.archive.org/web/20080501020812/http://www.metoperafamily.org/metopera/news/press/detail.aspx?id=3810
- www.theguardian.com/music/2007/apr/22/classicalmusicandopera.features1
- www.radioemiliaromagna.it/podcast/lemilia-romagna-celebra-il-bicentenario-della-nascita-di-giuseppe-verdi/
- www.radioemiliaromagna.it/podcast/il-progetto-verdi-200/
- www.piacenzasera.it/2013/03/verdi-200-on-line-il-nuovo-sito-il-15-marzo-la-diretta-dellotello/34698/
- www.focusmo.it/cresce-raiplay-207-milioni-di-utenti-registrati-con-una-crescita-del-18-nel-2021-13574