

EMANUELE SENICI

Roma

L'OPERA ALLA TELEVISIONE ITALIANA *FIN DE SIÈCLE* (1976-2000)

Nel contesto di un corso di studio universitario di livello magistrale in arti dello spettacolo come quello nel quale mi trovo a insegnare da quasi un decennio, a mio giudizio uno spazio di riflessione dedicato all'opera in musica si impone, per ragioni storiche, storiografiche e metodologiche che non è il caso di discutere in questa sede.¹ Nel contempo so però per esperienza che non è scontato suscitare negli studenti iscritti a questo corso l'interesse per il melodramma, oggetto cui la maggior parte di loro è stata introdotta nel contesto della laurea triennale ma il cui approfondimento non rientra tra gli obiettivi didattici primari. Una possibile soluzione, della quale ho più volte constatato l'efficacia, è di incentrare il percorso didattico sul rapporto tra l'opera e i media che la trasmettono, in particolare quelli audiovisivi, con i quali questi studenti hanno maggiore familiarità rispetto a partiture e libretti manoscritti o a stampa, bozzetti di scene e costumi, fotografie di cantanti, nonché radio, dischi a 78 o a 33 giri, audiocassette e ormai perfino CD.

Il modulo sull'opera in video che ho affinato sull'arco degli ultimi anni accademici inizia con alcune lezioni teoriche e metodologiche e poi si articola in tre parti: la prima è dedicata al genere del film-opera, la seconda all'opera in televisione, la terza alle riprese video – più o meno *live* – di spettacoli d'opera allestiti a teatro. Si tratta di una tripartizione del tutto eterogenea, incentrata di volta in volta su un genere, un *medium* specifico, e una tipologia di video legata a uno spazio ben preciso. È ovvio che le questioni suscitate da questi tre punti di vista sono assai diverse; meno ovvio che l'opera in televisione sia risultato, anno dopo anno, l'oggetto di studio più ostico per gli studenti. Ci sono, secondo me, per lo meno due ragioni per questa situazione.

La prima è che riflettere sul passato recente può essere davvero difficile. Studiare e insegnare il passato non è affatto semplice. Studiare e insegnare il presente lo è forse ancora meno. Ma studiare e insegnare il passato recente è l'impresa più ardua. Mancano da un lato lo sguardo da lontano che seleziona e sfronda, dall'altro la familiarità su cui si può contare per un punto di vista condiviso. Manca la storia e manca l'esperienza. Proporre il passato recente agli studenti universitari del secondo decennio del nuovo millennio significa dunque

¹ Il corso di studio ha cambiato nome varie volte: al momento è in Teatro, Cinema, Danza e Arti Digitali e fa parte dell'offerta formativa del Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza".

dover affrontare sfide didattiche notevoli. E riflettere sul melodramma in televisione significa aver a che fare in parte preponderante con il passato recente. Questo è il tempo vissuto da genitori e nonni degli studenti di oggi, e con cui esiste quindi una sorta di continuità familiare che può portare con sé un patrimonio di memorie la cui condivisione con le generazioni più giovani non è tuttavia affatto scontata. Ma è anche il tempo che la grande maggioranza di questi studenti non ha studiato a scuola perché appunto troppo recente. È impressionante constatare la rapidità con cui il passato diventa un paese straniero, un paese in cui la gente fa le cose in modo diverso.²

La seconda ragione per cui il melodramma in televisione risulta particolarmente arduo per questi studenti è che nel loro corso di laurea lo studio della televisione è del tutto assente – un’assenza assai difficile da giustificare, secondo me, da un punto di vista sia pedagogico-didattico sia intellettuale, ma tant’è. Allo stesso tempo, la televisione è un medium di cui gli studenti odierni hanno lunga esperienza come utenti diretti, anche se essa si sta progressivamente allontanando dal centro delle loro pratiche medial audiovisive. Si crea quindi una situazione nella quale gli studenti credono di conoscere bene la televisione perché se ne servono o se ne sono serviti quotidianamente, ma non si rendono ben conto che questa loro conoscenza è appiattita sul presente e manca in larga parte di profondità storica. La televisione, per gli studenti universitari italiani del decennio corrente, non ha una storia, o ne ha una assai parziale e aneddotica – a differenza del cinema, la cui storia costituisce oggetto di studio rilevante per lo meno per gli studenti cui è rivolto il mio modulo, e che comunque ha il doppio degli anni della televisione, e quindi appartiene a un passato assai più storicizzato di quello in cui essa affonda le sue radici.

C’è poi da dire che la bibliografia critica sull’opera in televisione è assai più limitata rispetto a quella sui film-opera, non solo in lingua italiana.³ Il tema della ripresa *live* da teatro ha poi conosciuto una certa fortuna recente, che non è invece arrisa nella stessa misura a quello del melodramma in TV.⁴ Quel poco che

² Il rimando è alla frase iniziale, ormai proverbiale, del romanzo L.P. HARTLEY, *The Go-Between* (1953): «The past is a foreign country; they do things differently there».

³ Mi riferisco a studi che tengano conto della specificità mediale della televisione. Ormai ricca è invece la bibliografia sull’opera in video in generale, in cui la televisione è beninteso quasi sempre presente ma raramente è al centro dell’attenzione. Per una panoramica recente si veda la seconda parte, “Opéra filmé”, di D. VINCENT, *Musique classique à l’écran et perception culturelle*, Paris, L’Harmattan, 2012, pp. 101-215. Tra gli studi che, pur non focalizzandosi sulla trasmissione televisiva di melodrammi, sono attenti a questioni di differenziazione mediale, cfr. M. CALCAGNO, *Performing the Self*, «Opera Quarterly», XXIV, 2008, pp. 247-274: 264-270; M. ESSE, *Don’t Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual*, e CH. MORRIS, *Digital Diva: Opera on Video*, «Opera Quarterly», XXVI, 2010, pp. 81-95 e 96-119.

⁴ Mi permetto di rimandare a E. SENICI, *Il video d’opera “dal vivo”: testualizzazione e ‘liveness’ nell’era digitale*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, pp. 273-312, con riferimenti

c'è tende a concentrarsi soprattutto sugli albori della televisione, che, per quanto riguarda l'Italia, vide una notevole presenza di opere trasmesse *live* (il solo video, mentre l'audio era preregistrato) dagli studi televisivi.⁵ Il presente della televisione digitale e dei canali di nicchia – Rai 5 in primo luogo nel caso dell'Italia, ma anche altri come Sky Classica – è sotto gli occhi di tutti coloro che lo vogliono prendere in considerazione, inclusi gli studenti universitari. Il periodo in assoluto meno studiato è quello appunto del recente passato, in particolare l'ultimo quarto del ventesimo secolo. Nelle pagine che seguono mi propongo dunque di presentare qualche appunto per una storia dell'opera in musica alla televisione italiana tra il 1976 e il 2000 – le date saranno giustificate nel corso della trattazione – focalizzando l'attenzione su tre momenti di particolare interesse. L'intento è di contribuire a riempire un relativo vuoto bibliografico, proponendo alcune coordinate di approccio che possano risultare utili anche – non solo – nel contesto di corsi universitari. Cercherò di suscitare domande e sollecitare percorsi d'indagine assai più che di fornire risposte, per le quali ci vorrebbe una ricerca molto più ampia e approfondita di quella che posso presentare qui. La concentrazione sulla televisione italiana si spiega in primo luogo con il contesto in cui sia io sia i miei studenti ci troviamo ad operare: i confronti con ciò che è accaduto in altri contesti nazionali risulterebbero però, io credo, assai fruttuosi.⁶

7 dicembre 1976: "Otello"

La trasmissione in diretta della serata inaugurale della Scala il 7 dicembre 1976 con l'*Otello* verdiano messo in scena da Franco Zeffirelli viene unanimemente salutata come un momento fondamentale nella storia del rapporto tra opera in musica e televisione italiana.⁷ Non c'è dubbio che allora l'avvenimento venne presentato e recepito nei termini esplicitamente politici di una rivoluzione:

alla bibliografia precedente. Un testo più recente e assai ricco di stimoli (che menziona la televisione nel titolo ma poi non focalizza l'attenzione su di essa nel senso indicato alla nota precedente) è R. WILL, *Zooming In, Gazing Back: "Don Giovanni" on Television*, «Opera Quarterly», XXVII, 2011, pp. 32-65. In veloce espansione è poi la riflessione sui cosiddetti *simulcast* o *cinecast* di rappresentazioni teatrali nelle sale cinematografiche, per cui cfr. almeno B. KUHN, *Live at the Cinema: The Metropolitan Opera's Cinecast of "La traviata"*, in *Verdi on Screen*, a cura di D. Vincent, Lausanne, L'Âge d'homme, 2015, pp. 207-222, con ampi riferimenti alla bibliografia precedente.

⁵ Cfr. E. SENICI, *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, «Comunicazioni sociali», XXXIII, 2011, pp. 26-35, con rimandi ai pochi studi precedenti sul tema.

⁶ I due paragrafi che seguono includono materiali pubblicati per la prima volta in E. SENICI, *Opera on Italian TV: The First Thirty Years (1954-1984)*, in *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, a cura di Héctor J. Pérez, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 45-70, insieme a sezioni interamente nuove; l'ultimo paragrafo è invece del tutto inedito.

⁷ Il 18 giugno 2017 il video di questa trasmissione è stato proiettato nel Teatro alla Scala nel contesto delle celebrazioni dei «40 anni di collaborazione tra RAI e Teatro alla Scala» (cito dal comunicato stampa).

finalmente il privilegio di pochi si apriva alla partecipazione di molti, finalmente l'appuntamento forse più noto del calendario mondano della penisola diventava la festa di tutta la società, almeno nelle speranze e nelle intenzioni. Storici della televisione quali Giovanni Buttafava e Aldo Grasso, Giorgio Simonelli, Luisella Bolla e Flaminia Cardini hanno sottolineato il carattere di evento mediatico che si diede a questa trasmissione, salutata come l'inizio di una nuova era per l'opera in TV.⁸ Nonostante i problemi che questo formato incontrò negli anni successivi, nel contesto degli inizi di quella che sarà poi definita "neotelevisione", non c'è dubbio che per un decennio le dirette dalla Scala, soprattutto delle "prime", costituirono un appuntamento fondamentale per gli amanti dell'opera, e un momento importante del calendario televisivo. Se osserviamo questo evento dal punto di vista dell'opera, anziché da quello della televisione, sono due le questioni che mi sembra emergano con maggior forza, e che possono essere oggetto di ricerca e riflessione in un contesto didattico: la prima di ordine storico e storiografico, la seconda di ordine critico-estetico.

Leggendo sia quello che si scrisse allora su questa trasmissione, sia quello che è stato detto in seguito, colpisce quella che parrebbe una sorta di amnesia collettiva: sembra infatti che quell'*Otello* sia stato il primo melodramma trasmesso da un teatro alla televisione italiana. Nella bibliografia si incontrano al più riferimenti brevi e imprecisi alle numerose trasmissioni di questo tipo che precedettero quel pur storico *Otello*; più spesso si tace. Si badi che non stiamo parlando di prodotti di seconda scelta, ma, per esempio, della *Sonnambula* Visconti-Callas-Bernstein dalla Scala nel 1955 (il solo primo atto), della *Forza del destino* Tebaldi-Domínguez-Corelli-Bastianini-Christoff-Capocchi dal San Carlo nel 1958, dell'*Aida* Gencer-Simionato-Guelfi-Serafin dall'Arena nel 1963, e di un'altra *Aida* Gencer-Cossotto-Bergonzi-Colzani-Giaiotti sempre dall'Arena tre anni dopo, che a detta di Bolla e Cardini fece record di ascolti. Non si stenta a crederlo: stiamo infatti parlando di esecuzioni che, almeno sulla carta, nella storia dell'interpretazione operistica sono ben più importanti di molte delle trasmissioni in studio degli anni Cinquanta, delle quali si è invece parlato e scritto molto di più. Perché quest'amnesia?

In primo luogo, alcune di queste trasmissioni sono perdute per sempre, dal momento che la RAI non ritenne opportuno conservarle su pellicola, secondo la logica che non si trattava di produzioni della stessa RAI, ma "solo" riprese di spettacoli teatrali, e quindi non valeva la pena archivarle; e così addio Callas

⁸ Cfr. G. BUTTAFAVA - A. GRASSO, *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, Milano, Amici della Scala, 1986, pp. 13-32; G. SIMONELLI, *Evoluzione storica del teleteatro*, in *Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, a cura di G. Bettetini, Roma, RAI, 1989, pp. 73-100: 94-98; L. BOLLA - F. CARDINI, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, RAI-ERI, 1997, pp. 158-163, 198-201. Per un contributo più musicologicamente orientato, cfr. C. POLO, *Immaginari verdiani. Opera, media e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Roma-Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia - Ricordi, 2004, pp. 138-161.

all'apice della carriera nella storica *Sonnambula* viscontiana. Altre trasmissioni, pur forse esistenti negli archivi RAI, non sono mai state né ritrasmesse né rese disponibili sul mercato video, e quindi non sono mai state testualizzate, sottraendosi così all'attenzione diretta ed esplicita degli studiosi. Altre ancora, però, hanno circolato o circolano in vari formati (la *Forza* napoletana e la seconda *Aida* veronese, per esempio) e costituiscono una risorsa importantissima per la storia soprattutto della visualità operistica nella seconda metà del Novecento, risorsa che finora non ha ricevuto l'attenzione che merita.

Bisogna però ricordare che i primi anni Settanta costituirono il momento di minor presenza in assoluto dell'opera in musica alla televisione italiana, o per lo meno di trasmissioni di opere complete. Il 1970 e il 1972 detengono il record negativo di opere trasmesse: due; ma il calo era già iniziato nel 1967 e continuò almeno fino al 1974.⁹ Le ragioni di questa drastica riduzione rispetto agli anni centrali del decennio precedente non sono al momento perspicue, ma andranno certamente ascritte a tendenze e orientamenti della televisione e della società italiana del tempo invece che a questioni specificamente operistiche, musicali o mediali. Sia generali sia particolari furono invece le motivazioni per le quali il 1975 fu l'anno in cui la RAI realizzò la sua ultima opera allestita in uno studio televisivo, *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota per la regia di Ugo Gregoretti (il 9 gennaio). Il tipo di ripresa che aveva segnato i gloriosi inizi del melodramma in TV andava così a estinguersi nel contesto ormai radicalmente cambiato di una televisione che si orientava sempre più verso la documentazione invece della produzione in proprio, com'era invece stato negli anni Cinquanta. La retorica dell'inizio di una nuova era che circondò l'*Otello* del 1976 si comprende meglio nel contesto, da un lato, della scarsità delle opere in televisione negli anni immediatamente precedenti e, dall'altro, della fine dell'opera da studio.

È poi importante sottolineare che questo *Otello* fu la prima opera trasmessa in diretta e a colori, e che perciò si presentava come una riproduzione più vicina alla rappresentazione teatrale di quanto non lo fossero le precedenti in differita e in bianco e nero.¹⁰ Ed è qui che si inserisce la seconda questione suscitata da questa trasmissione. Della ripresa video di spettacoli dal vivo ho discusso a lungo in altra sede: qui vorrei solo accennare a come, anche alla luce di precedenti riprese dal vivo, l'atteggiamento di questo *Otello* sia di tale sudditanza nei confronti dello spettacolo teatrale da comprometterne, paradossalmente, una fruizione soddisfacente. Ha ragione lo storico della televisione Giorgio Simonelli quando

⁹ Cfr. R. GIULIANI, *La musica nella televisione italiana dal Nazionale a Raitre. Storie di albe, crepuscoli ed eclissi*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di R. Giuliani, Milano, Guerini, 2011, pp. 221-265: 228-229.

¹⁰ L'avvio ufficiale delle trasmissioni a colori in Italia è datato 1° febbraio 1977, ma nel corso del 1976 la RAI aveva ampiamente sperimentato il colore, anche nel caso dell'*Otello* scaligero. Per una storia della televisione italiana entro la quale collocare gli oggetti e gli eventi qui discussi, cfr. F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia: costume, società e politica*, 7^a edizione, Venezia, Marsilio, 2013.

scrive che, quel 7 dicembre, «il mezzo televisivo tutto preso dal suo ruolo informativo, documentativo (le interviste, le dichiarazioni), quasi da una smania presenzialista, finisce per trascurare proprio l'aspetto centrale, l'opera e la sua messa in scena, tanto incapace di riprodurre fedelmente (ancor più di quando avvenga per il teatro di prosa) gli elementi centrali della comunicazione teatrale quanto incurante di elaborare forme linguistiche e originali di traduzione».¹¹ Perduto per noi quasi del tutto il ruolo informativo e documentativo (interviste e dichiarazioni non sono incluse nel video dello spettacolo che circola, illegalmente, su internet), e lasciando perdere la chimera della riproduzione “fedele” della comunicazione teatrale, ci rimane un oggetto che a noi ora sembra spazialmente amorfo e ritmicamente flaccido, infarcito di inquadrature totali del palcoscenico che sul piccolo schermo risultano virtualmente illeggibili, e svilito da un *découpage* ondivago, che non sa decidersi se assumere come parametro primario la dimensione visiva o quella verbal-musicale.

Un percorso sia storiografico sia didattico non può però esimersi da una contestualizzazione critica di queste impressioni sommarie – che comunque in classe si possono e anzi devono supportare con un'analisi per lo meno di qualche estratto del video. È sorprendente scoprire con quale frequenza e intensità l'opera in televisione fu discussa al tempo. Un ottimo punto di partenza può essere un articolo a firma di Laura Padellaro apparso sul «Radiocorriere» del 6-12 marzo 1977, tre mesi dopo la trasmissione dell'*Otello* e meno di due dopo quella della *Norma*, sempre dalla Scala, il 18 gennaio. L'autrice presenta estratti da interviste da lei compiute ai “critici e musicologi” (così nel titolo) Teodoro Celli, Pietro Dallamano, Leonardo Pinzauti, Mario Messinis, Giorgio Pestelli, Erasmo Valente, Fedele d'Amico e Guido Turchi (nell'ordine in cui sono indicati nel sottotitolo).

Le posizioni sono assai diverse. D'Amico, per esempio, suona una nota di sarcastico scetticismo:

Che fa ora la trasmissione televisiva? Esattamente il contrario: concentra la nostra attenzione su ciò che nell'opera è puramente sussidiario, l'immagine (ridotta poi a misura di scatola) [...] L'esperienza dell'opera lirica ch'essa propone è dunque radicalmente ingannevole. [...] Il risultato consiste soltanto nel conferimento ai Verdi, Mozart, Wagner della cittadinanza di Sanremo.

C'è anche però chi, come Guido Turchi, considera in una luce positiva proprio un aspetto che a noi oggi sembra tra i più problematici di quell'*Otello*, di cui Zeffirelli curò anche la ripresa video: la scelta delle inquadrature. In generale, dice Turchi, «dà fastidio [...] vedere i primi piani dei cantanti. [...] L'opera è verosimile, non vera. In televisione prende il sopravvento l'entità fisica del cantante: a dieci metri vedo Corelli, a quaranta Cavaradossi. Non si può contemplare una cosa troppo vicina». È per questo che, a detta di Turchi, «Zeffirelli, per esempio, ci

¹¹ SIMONELLI, *Evoluzione storica del teletatro* cit., p. 97.

ha dato un'ottima regia televisiva: campi lunghi, pochissimi primi piani». Teodoro Celli rincara: «Sono da ammettere soltanto "campi lunghi", riproducenti grosso modo ciò che si vede in teatro, e i primi piani paragonabili alle immagini che, in teatro, ci fornisce il binocolo».¹² Prendere atto dell'abisso che separa l'effetto di questo *Otello* su di noi dall'impressione che fece su alcuni degli spettatori più avvertiti di allora è un primo importante passo verso la storicizzazione di quel tipo di percezione particolarissima che è l'audio-visione del melodramma in televisione.

Un ulteriore cruciale tassello per questo lavoro di storicizzazione è costituito dall'aspetto tecnologico. Non bisogna infatti dimenticare le notevoli difficoltà che l'*Otello* scaligero del 1976 dovette affrontare da questo punto di vista, soprattutto a livello di illuminazione, tendenzialmente insufficiente per le telecamere di allora. Ricordo a questo proposito che il rifiuto di Giorgio Strehler ad alterare il piano luci fu la ragione ufficiale della rinuncia alla trasmissione in diretta del suo *Don Giovanni* inaugurale del 1987. In ogni caso, e a conclusione della riflessione su questo momento, vorrei sottolineare come la tensione tra estetica teatrale ed estetica televisiva che aveva caratterizzato le dirette da studio degli anni Cinquanta si ripropone il 7 dicembre 1976, ma in termini assai diversi. La televisione ha ormai elaborato un suo linguaggio non solo originale, ma profondamente radicato nella società, nella cultura e nell'estetica della visione degli italiani, ma questo linguaggio si concilia a fatica con l'estetica e le esigenze pratiche della rappresentazione in teatro. Il ponte provvisorio tra questi due poli è costituito da quella che potremmo definire l'ideologia della diretta, quella «smania presenzialista», come la chiama Simonelli, che per un momento fa passare in secondo piano il fatto che per metà dell'opera il telespettatore vede una pappa marroncina – anzi, una pappa grigiastra, visto che i televisori erano in bianco e nero. Ed è proprio questa ideologia della diretta che caratterizza, in modo assai diverso, un altro momento fondamentale nella storia dell'opera in musica alla televisione italiana.

25 agosto 1984: "Il viaggio a Reims"

Il 25 agosto 1984, a Pesaro, ebbe luogo la quarta recita del *Viaggio a Reims* nello storico allestimento di Luca Ronconi che una settimana prima aveva inaugurato il Rossini Opera Festival di quell'anno. Questo spettacolo merita a buon diritto un posto di primo piano nella storia dei rapporti tra opera e televisione in Italia: Ronconi infatti mise in scena l'opera come una sorta di *media event* televisivo, con telecamere in palcoscenico che riprendono l'azione principale, e altre fuori dal teatro, per le piazze e vie di Pesaro, che rimandano in tempo reale le immagini della processione d'incoronazione di Carlo X a re di Francia ad uno

¹² L. PADELLARO, *Critici e musicologi discutono la stagione lirica TV*, «Radiocorriere», 54/10, 6-12 marzo 1977, pp. 12-14, 106; le citazioni sono alle pp. 14 (d'Amico e Turchi) e 106 (Celli).

schermo sul palco, fintanto che il re non arriva in teatro e la realtà si fonde con la sua rappresentazione televisiva in diretta.

Ronconi ha affermato che «l'uso della tecnologia nel *Viaggio a Reims* era straffottente. Era una memoria, una sorta di citazione di un evento vissuto, già visto alla televisione: la cerimonia d'incoronazione di Elisabetta d'Inghilterra». ¹³ Il richiamo a questa cerimonia pare per la verità singolare: l'incoronazione di Elisabetta d'Inghilterra, che risale al 1953, è infatti il momento-simbolo degli inizi della televisione in Gran Bretagna, non certo in Italia, dove non esistevano ancora trasmissioni regolari; e comunque quell'incoronazione era fuori dall'ambito d'esperienza sia dello spettatore operistico sia del telespettatore italiano medio del 1984. Il momento televisivo di riferimento immediato in quell'anno sarà stato piuttosto la trasmissione non di un'incoronazione, ma di un matrimonio, quello tra Carlo Windsor e Diana Spencer, andato in onda solo tre anni prima davanti a circa 750 milioni di persone, per certo l'evento televisivo di più ampia risonanza degli anni Ottanta.

Secondo Ronconi stesso, l'impulso per questa spettacolarizzazione televisiva dell'evento venne proprio dal fatto che l'evento medesimo sarebbe stato audio- e video-ripreso: «Poiché la ripresa televisiva e la registrazione discografica erano parte della commissione, ho pensato di far svolgere la rappresentazione nell'auditorium [Pedrotti], che è il luogo più appropriato alla registrazione, in modo che diventasse essa stessa parte dello spettacolo. Ecco quindi i microfoni in vista, i cameramen e i fonici che in qualche modo intervenivano anche nell'azione, per cui non distinguevi più i veri fonici, quelli della Fonit Cetra o della Deutsche Grammophon, dai finti fonici, i bagnini di Pesaro che facevano le comparse con camici bianchi e camici rosa». ¹⁴ Il teatro ronconiano è dunque un teatro che riflette sulla sua televisualizzazione, sulla sua posizione entro il sistema mediatico, e nello specifico sull'ideologia della diretta, sull'atteggiamento cannibalesco della televisione nei confronti della realtà, soprattutto grazie alla proiezione in sala delle riprese effettuate in simultanea fuori dal teatro. Quando la processione di Carlo X arriva in sala, non è tanto la realtà che finalmente si riprende il suo spazio, quanto la televisione che si appropria della realtà *in toto*, e che la trasforma in televisione, in un corto circuito rappresentativo e mediatico che, alla luce dell'evoluzione del *medium* nei decenni a venire, non si può non considerare profetico.

Ho chiamato questo momento "25 agosto 1984" perché fu la quarta e ultima recita del *Viaggio*, che ebbe luogo quella sera, ad essere videoripresa dalla RAI (per essere trasmessa più avanti, non in diretta). Secondo Buttafava e

¹³ Intervista a Luca Ronconi in G. TABANELLI, *Il teatro in televisione*, Roma, RAI-ERI, 2002-2003, vol. I, pp. 263-310: 305.

¹⁴ *Luca Ronconi: tre opere d'occasione*, in L. RONCONI, *Inventare l'opera. "L'Orfeo", "Il viaggio a Reims", "Aida": tre opere d'occasione alla Scala*, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 13-29: 15.

Grasso, «la trasmissione televisiva del *Viaggio a Reims* di Pesaro è stato allora un evento inconsueto di televisione al quadrato». ¹⁵ Ad un'attenta disamina del video di quella trasmissione direi piuttosto che sarebbe potuta essere televisione al quadrato, ma non lo fu se non in quanto la regia teatrale metteva la televisione al cospetto della televisione. La regia televisiva, infatti, si pose davanti a questo *Viaggio* come se la televisione non c'entrasse quasi nulla con lo spettacolo. Le interazioni tra i personaggi da un lato e le telecamere e i monitor sul palcoscenico dall'altro – per esempio Trombonok–Enzo Dara che invita il cameraman a fare una zoomata sulla Contessa-Lella Cuberli – sono in genere mostrate da lontano, come se telecamere e monitor fossero oggetti inerti e non macchine che riprendono e trasmettono ciò che sta succedendo in scena in quel momento. La vertiginosa *mise en abyme* del cappellino della Contessa tra scena e schermo, per esempio, che conferisce una sostanza visiva quanto mai pregnante ai vocalizzi di pazzia gioia cui ella si abbandona nella sua cabaletta, risulta per lo meno addomesticata, per non dire neutralizzata, da inquadrature che alternano totali del palco a piani medi della Cuberli, ignorando lo schermo. Non si può non menzionare la ben nota difficoltà di mettere un video in video: per questioni in primo luogo tecniche (senza dimenticare che una certa tecnica genera o per lo meno incoraggia una certa estetica) la ripresa in video di un altro video risultava sfocata, ed è certo anche per questa ragione che il regista video, Ilio Catani, evitò d'inquadrare lo schermo sul palcoscenico. Ma certo l'appiattimento drammatico e mediale che ne risulta è innegabile.

Ronconi ebbe poi parole di fuoco per la regia video della ripresa viennese del *Viaggio* quattro anni dopo, a suo dire «una regia fatta ad uso e consumo dei fan dei cantanti», cui rifiutò in termini categorici il valore di «reale testimonianza dello spettacolo». ¹⁶ Bisognerà intendersi sul significato da dare al concetto di 'testimonianza'. Catani sarà magari stato rispettoso della lettera dello spettacolo pesarese, ma in tal modo sembra essersi dimenticato che esso faceva della televisione il proprio oggetto. Se la regia di Ronconi è allegramente postmoderna, dedita allo smascheramento dei meccanismi teatrali e televisivi, quella di Catani è seriamente modernista, indifferente e quasi infastidita, si direbbe, nei confronti di questi stessi meccanismi. Si deve concludere che, all'opera, per lo meno nel 1984, la televisione può diventare soggetto dello spettacolo teatrale, non però di quello televisivo: l'autoreferenzialità televisiva, come il «più bel contenuto» tanto sbandierato da Don Profondo nella sua aria del catalogo, «non si dà».

Né si darà molta opera in televisione negli anni a venire, per lo meno non tanta quanto nel decennio 1976-1986, né con tanta enfasi. Come ho accennato sopra, l'entusiasmo generato dall'*Otello* del 1976 durò per l'appunto circa un decennio – in corrispondenza anche di un singolare seppur limitato ritorno d'interesse per il film-opera: pensiamo solo alla *Carmen* di Francesco Rosi (1984) e

¹⁵ BUTTAFAVA - GRASSO, *La camera lirica* cit., p. 46.

¹⁶ Intervista a Luca Ronconi in TABANELLI, *Il teatro in televisione* cit., p. 301.

all'infilata zeffirelliana di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (1982), *La traviata* (1983) e *Otello* (1986), ma anche, per esempio, al *Parsifal* di Hans-Jürgen Syberberg (1982). Poi le politiche sempre più aggressive della televisione commerciale e il concomitante avvento della “neotelevisione” contribuirono a ridurre gli spazi per l'opera in televisione, o per lo meno per la trasmissione di spettacoli operistici dati integralmente, che da un punto di vista di *audience* e di *share* (termini che si diffusero in Italia proprio in quegli anni) si dimostravano regolarmente un disastro. Sintomo evidente di tale involuzione fu la sorte delle “prime” della Scala: dopo l'assenza del *Don Giovanni* di Strehler del 1987, di cui ho detto sopra, ci si riprovò l'anno dopo con *I Vespri siciliani*, ma si dovette poi aspettare ventun anni per rivedere un 7 dicembre in diretta RAI (nel 1997, del *Macbeth* inaugurale fu trasmessa in diretta la recita del 16 dicembre).¹⁷ D'altronde, l'ultimo quindicennio del secolo vide una profonda evoluzione in senso commerciale della televisione italiana sia di stato che privata, con spazi sempre più limitati per le arti, relegati peraltro in orari notturni. Che poteva fare l'opera in un contesto mediale, istituzionale, culturale e sociale così poco propizio?

3-4 giugno 2000: “*La traviata*”

Una via possibile seppur estremamente costosa e complessa fu intrapresa dalla famosa e molto discussa *Tosca nelle ore e nei luoghi di Tosca*, trasmessa dalla RAI (e da altre 107 emittenti) l'11 e 12 luglio 1992. Non è necessario soffermarsi su questo oggetto, del quale si è già discusso dal punto di vista sia tecnico sia estetico-culturale.¹⁸ Molto meno ci si è invece occupati della seconda produzione di questo tipo, realizzata con modalità tecniche simili otto anni dopo, ossia *La traviata à Paris* (questo il titolo ufficiale), mandata in onda il 3 e 4 giugno 2000 in Italia e in altri 125 paesi.¹⁹ Sarebbe assai interessante investigare la retorica di questo “evento” e confrontarla con quella della *Tosca* del 1992. Anche qui si parlò molto – e decisamente meno a proposito – di ore e luoghi originali, per esempio. Nuova fu invece l'insistenza sulla “contemporaneità” dell'ambientazione della *Traviata* nel 1853, tra l'altro ripetendo spesso l'affermazione, erronea, che «gli

¹⁷ I dati sono ricavati da quotidiani dell'epoca, in primo luogo «Corriere della sera», «La Repubblica» e «La Stampa».

¹⁸ Cfr. almeno J. WHITE, *Opera, Politics and Television: Bel Canto by Satellite*, in *A Night in at the Opera*, a cura di J. Tambling, London, John Libbey - The Arts Council of England, 1994, pp. 267-294; M. CITRON, *Visual Media*, in *The Oxford Handbook of Opera*, a cura di H. M. Greenwald, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 921-940: 928-932.

¹⁹ *Rigoletto a Mantova* (4-5 settembre 2010), un'altra trasmissione “nelle ore e nei luoghi di”, è stata recentemente discussa in dettaglio da Christopher Morris in *The Mute Stone Sings: “Rigoletto” Live from Mantua*, «TDR: The Drama Review», LIX/4, 2015, pp. 51-66.

artisti sul palcoscenico vestivano gli stessi abiti del pubblico in sala»²⁰ (com'è noto il Teatro La Fenice si oppose a quest'idea, e nel 1853 l'opera andò in scena in abiti Luigi XV).

Nel contesto di una riflessione sull'opera alla televisione italiana, *La traviata à Paris* riveste particolare interesse per varie ragioni interconnesse. La prima e certo non la meno importante è che essa si colloca su uno spartiacque cronologico che va ben al di là della cifra tondissima dell'anno in cui fu trasmessa. Due anni prima, infatti, apparve sul mercato europeo un oggetto destinato in breve tempo a rivoluzionare il consumo audiovisivo del melodramma e a togliere alla televisione il primato dell'opera in video che essa deteneva da decenni, ossia il DVD – una rivoluzione che ho già discusso altrove.²¹

Un'altra innovazione tecnica che aveva già avuto un impatto notevole sull'audiovisione ma che per l'opera in televisione fu impiegata per la prima volta in occasione della *Traviata à Paris* fu la Steadicam (o Steadycam), operata nientemeno che dal suo stesso inventore, Garrett Brown. Il *New York Times* definì l'uso di quattro Steadicam «the great technical breakthrough» di questa trasmissione, una novità che «provided both visual fluidity and stunning close-ups». Nel terz'atto Brown «caught the drama of Violetta's reunion with Alfredo and subsequent death in one uninterrupted 28-minute take». A detta di Vittorio Storaro, direttore della fotografia tanto per la *Tosca* del 1992 quanto per questa *Traviata*, «in *Tosca* we were just amateurs. Now the camera is even freer because the Steadicam can be used emotionally»; mentre il produttore Andrea Andermann non esitò ad affermare che questa *Traviata* «is like a work for solo, orchestra and Steadicam». ²² Un'analisi comparativa del linguaggio video della *Traviata à Paris* e di quello della *Tosca* del 1992 darebbe senza dubbio frutti interessanti anche a livello didattico. In questa sede mi preme sottolineare come questa *Traviata* segni la prima comparsa nell'opera in video, almeno in Italia, di un linguaggio e di un'estetica che caratterizzarono poi in modo fondamentale il decennio a venire, ossia quelli dell'immersività e quasi dell'intrusione ancor più che della vicinanza. Se, come ho argomentato altrove, l'estetica dell'intimità tipica del mezzo televisivo si pose fin da subito in tensione rispetto all'estetica della distanza caratteristica dell'opera in teatro, le innovazioni tecniche di fine Novecento e l'evoluzione mediale che le accompagnò portarono questa tensione a livelli fino ad allora mai sperimentati. Andrà notato poi che questo avvenne per un'opera ambientata tutta in interni borghesi come *La traviata*, ben diversa in questo senso

²⁰ Così la voce fuori campo nella trasmissione educativa di RaiScuola *Giuseppe Verdi: "La traviata" in diretta da Parigi*, disponibile all'indirizzo <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/giuseppe-verdi-la-traviata-in-diretta-da-parigi/8972/default.aspx> (ultimo accesso, 17 dicembre 2017). La prima messa in onda della trasmissione risale al 2001.

²¹ Cfr. SENICI, *Il video d'opera "dal vivo"* cit., pp. 281-286.

²² A. RIDING, *A "Traviata" Roams Paris, Partaking of Its Rhythms*, «The New York Times», 6 giugno 2000.

dalla *Tosca*, che inizia in una monumentale chiesa romana, passa poi a un salone principesco e termina su uno spiazzo in cima a un grande edificio storico.

La terza novità che fa di questa *Traviata* un punto di svolta è la moltiplicazione mediale. L'opera fu infatti trasmessa in diretta anche su internet, nello specifico dal portale Kataweb, dove rimase disponibile per i dieci mesi successivi. Su questo sito erano disponibili anche il libretto, informazioni sul compositore e sull'opera, nonché schede sugli interpreti e le specifiche tecniche della trasmissione.²³ Bisogna tenere a mente che la possibilità di vedere trasmissioni televisive su internet, per noi oggi del tutto scontata, era invece un'assoluta novità al tempo (il portale Kataweb, per dire, esisteva da meno di un anno) e non era mai stata sperimentata per l'opera, per lo meno in Italia. Se non si può ancora parlare di transmedialità – è chiaro che internet ebbe un ruolo del tutto secondario per *La traviata à Paris*, che non fu espressamente concepita in vista di questa risorsa mediale – si può invece a buon diritto menzionare la crossmedialità, ossia la proposta di contenuti audiovisivi su piattaforme mediali diverse, non come mera ripetizione, ma in modo che i contenuti, almeno in parte, si presentino diversi a seconda della piattaforma e rispondano alle caratteristiche specifiche di un dato *medium*. Seppur in termini elementari, proprio questo è accaduto con *La traviata à Paris* su Kataweb rispetto a quella su RAI.

La coincidenza con l'avvento del DVD, il suo linguaggio video e la sua crossmedialità fanno della *Traviata à Paris* un momento privilegiato per osservare quello che si potrebbe definire l'inizio della fine per l'opera alla televisione cosiddetta “di flusso”. Ma si può parlare a ragion veduta anche dell'inizio della fine del dominio della televisione nel campo del consumo audiovisivo del melodramma. Nel primo decennio del nuovo millennio il DVD e internet hanno infatti alterato alla radice il panorama di questo consumo. Il processo di frammentazione del panorama video-mediatico, avviato con la videocassetta negli anni Ottanta, è avanzato con velocità esponenziale a seguito della rivoluzione digitale. Per quanto riguarda nello specifico l'opera, il nuovo millennio ha visto un'esplosione impressionante nella commercializzazione di DVD di spettacoli *live*. La televisione ha quindi progressivamente perso la posizione di predominio nel campo video-mediatico che essa deteneva nel secolo scorso, quando anche molti film-opera non venivano mai distribuiti nelle sale, ma passavano direttamente in TV. Oltre al DVD, la possibilità di scaricare da internet video operistici integrali, la comparsa dei siti di condivisione video come YouTube, nonché la sempre più frequente trasmissione in diretta di spettacoli operistici su internet o sui siti dei teatri oppure su piattaforme specializzate come MediciTV, hanno riconfigurato il rapporto tra opera e televisione, spesso relegando quest'ultima al rango di una mera apparecchiatura, uno di tanti possibili schermi su cui guardare un file digitale.

²³ Cfr. “*La traviata*” a Parigi in diretta su Kataweb, «La Repubblica», 2 giugno 2000. Anche la trasmissione citata alla nota 20 menziona questa possibilità.

Un ulteriore fenomeno che ha profondamente influito sull'opera alla televisione italiana nel nuovo millennio è l'avvento delle TV via satellite e via digitale terrestre, che hanno alterato il panorama delle reti televisive, favorendo la differenziazione dei canali in generalisti e tematici. È ovvio che un artefatto complesso e di nicchia come l'opera in musica abbia trovato nella televisione tematica la sua terra d'elezione. Una delle sorprese che la storia dell'opera alla televisione italiana ha riservato in tempi recenti è infatti il ritorno della trasmissione in diretta della "prima" della Scala, proposta a partire dal 2010 dall'allora neonata Rai 5, il canale culturale della RAI – il primo titolo è stato nientemeno che *Die Walküre*.²⁴ Le modalità e i significati di questo appuntamento annuale sono però assai diversi da quelli dell'ormai mitico *Otello* del 1976, anche se la retorica di contorno è in parte la stessa. Uno studio comparato di una delle "prime" degli anni Settanta-Ottanta e di una trasmessa dal 2010 – uno studio che tenga conto, da un lato, delle tecniche e dell'estetica della ripresa audio-video dello spettacolo e, dall'altro, della trasmissione nella sua interezza nonché della sua modalità di ricezione – sarebbe di grande ausilio nella messa in prospettiva storica di un fenomeno così vicino eppure, come ho suggerito all'inizio, così lontano.

Più in generale, e per concludere, uno studio delle modalità di produzione e fruizione dell'opera in musica alla televisione italiana nell'ultimo quarto del Novecento invita a riflettere sulla relazione tra tecnica ed estetica, tra retorica e società in un passato recente che è allo stesso tempo una sia pur minima porzione della lunghissima durata dell'opera in musica in Italia, e una fase comunque rilevante della storia, assai più breve, del melodramma alla televisione italiana. In primo luogo, lo studio che qui ho proposto offre agli studenti universitari un approccio fertile e produttivo allo studio dell'opera in musica al di là della fase introduttiva (e quindi adatto sia alla laurea magistrale sia a un modulo avanzato della triennale) e li sollecita a riflettere sulla natura intrinsecamente multimediale dell'opera e sulle possibili interazioni tra i vari media. Allo stesso tempo, investigare la vicenda dell'opera alla televisione italiana *fin de siècle* ci costringe a interrogare la storia dell'opera non solo in prospettiva primariamente socio-culturale, ma soprattutto nei termini del rapporto tra concezioni assai diverse della rappresentazione nonché degli esiti del loro incontro in contesti mediali, e quindi culturali, sociali e ideologici, che evolvono con una rapidità mai sperimentata prima dell'ultimo mezzo secolo. Un oggetto "antico" come l'opera ne incontra uno, la

²⁴ Dal 2007 (*Tristan und Isolde*) al 2009 (*Carmen*) la prima della Scala fu mandata in onda in diretta o in leggera differita da Sky Classica, ma queste trasmissioni ebbero un impatto socio-culturale molto inferiore rispetto a quelle dal 2010 in poi, dal momento che Sky Classica è un canale a pagamento, al contrario di Rai 5, disponibile a chiunque possieda un televisore. La prima del 7 dicembre 2016 (*Madama Butterfly*) è stata trasmessa su Rai 1, il che ha comportato un forte aumento del numero di spettatori, circa 2 milioni e 600 mila (da confrontarsi, per esempio, con i circa 650 mila raggiunti dalla *Traviata* del 2013, la più vista delle prime trasmesse da Rai 5).

televisione, che al confronto è nuovissimo e che però, da un altro punto di vista, appare anch'esso oggi, se non proprio "antico", certo ben diverso da com'era trenta-quarant'anni fa: una diversità tutt'altro che intuitiva per gli studenti universitari dei nostri giorni. In questo modo, anche quella cosa oscura che è il passato recente può diventare un po' meno oscura. Dare una storia a questo passato significa farne un paese un po' meno straniero, e fors'anche iniziare a comprendere che il modo diverso in cui la gente di quel paese faceva le cose non soltanto ha le sue complesse e articolate ragioni, ma può importarci per il nostro presente.

emanuele.senici@uniroma1.it