

LUCA BARRA

Costruire e ricostruire un evento televisivo. Le Prime della Scala in diretta su Rai1 (2016-2019)

Ogni anno, nel tardo pomeriggio del 7 dicembre, il Teatro alla Scala di Milano apre la sua stagione operistica: è la Prima della Scala, nel giorno di Sant’Ambrogio, patrono della città. Si tratta di un evento per sua natura molteplice: da un lato, contano la sua dimensione musicale e quella teatrale, la scelta del titolo che apre il cartellone, il direttore d’orchestra e la messa in scena di una produzione originale; da un altro lato, a questo aspetto artistico si interseca strettamente un aspetto socio-culturale, o persino politico, quello di un rito che si svolge tra palchetti e foyer, e di altri contro-riti paralleli, dalle consuete contestazioni fuori dal teatro alla partecipazione cittadina; infine, da un altro lato ancora, in molte edizioni, la Prima ha un valore anche televisivo, grazie a una messa in onda che ne estende la platea e la portata. Un elemento a cui si dedica di solito meno attenzione ma che invece riveste indubbia importanza, dal momento che lo spettacolo scaligero non è ridotto alla sola natura di “teatro filmato” ma è modificato in misura anche profonda in relazione alle regole e ai contesti della messa in onda televisiva. Il rapporto tra questi tre elementi è quello che rende ogni Prima della Scala un evento mediale, secondo la classica definizione di Daniel Dayan ed Elihu Katz: un rituale pianificato, previsto e prevedibile, che riunisce e consolida una comunità attorno a un oggetto e a una temporalità condivisi; e una cerimonia eccezionale, che rompe le abitudini del quotidiano, cambia le modalità di fruizione dei media e piega alle necessità proprie la programmazione televisiva, creando attesa e poi seguendo l’evoluzione nel suo farsi, in diretta.¹

Questo articolo intende allora concentrarsi sulla dimensione di evento mediale della Prima della Scala, e in particolare sulla messa in onda televisiva *live* e sulle sue implicazioni, dirette e indirette, testuali e contestuali. Per applicare lo sguardo dei *television studies* su un

¹ Cfr. DANIEL DAYAN - ELIHU KATZ, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge (MA) – London, Harvard University Press, 1994 (trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, a cura di Stefania Di Michele, Bologna, Baskerville, 1995).

oggetto inevitabilmente di confine, si fa qui ricorso principalmente agli studi sulla produzione televisiva,² interessati in particolare alle culture produttive e distributive del mezzo, e quindi ai processi e alle pratiche, ai professionisti coinvolti e alle loro relazioni, alle filiere e gerarchie nei contesti lavorativi, alle inevitabili e frequenti negoziazioni tra obiettivi e logiche differenti, ai vincoli e criteri di cui si deve necessariamente tenere conto.³ Si ragiona in questo modo sui meccanismi e sulle ragioni che portano a determinate decisioni e sull'impatto creativo delle routine produttive, considerando l'innesto delle necessità televisive nell'equilibrio già complesso che caratterizza le altre dimensioni di eventi come questi (musicale, teatrale, socio-culturale e politica). Per comprendere al meglio queste necessità e le loro motivazioni, da un lato saranno analizzati una serie di materiali raccolti e di tracce lasciate dal passaggio in tv, con il ricorso a basi di dati industriali e ai dati di ascolto rilevati e profilati da Auditel e tramite il recupero dei materiali promozionali (promo, conferenze stampa, interviste e dichiarazioni degli addetti ai lavori) e delle loro ricadute nel discorso pubblico, e in particolare su quotidiani e riviste; e dall'altro questi elementi saranno integrati e arricchiti dal confronto diretto con alcuni professionisti, utilizzando testimonianze informali, appunti e note di regia e, in un caso, ricorrendo a un'intervista in profondità con Patrizia Carmine, regista televisiva che si è occupata delle ultime quattro Prime della Scala (e di molto altro) ed è responsabile di quanto andato in onda.⁴

² Un testo fondativo di questo approccio è JOHN T. CALDWELL, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008. Nell'ampia letteratura che ne è seguita, si possono poi almeno citare *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, a cura di Vicki Mayer, Miranda J. Banks, J. T. Caldwell, New York – Abingdon, Routledge, 2009; *Production Studies, The Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries*, a cura di M. J. Banks, Bridget Conor, V. Mayer, New York – Abingdon, Routledge, 2015; *Media Industries. Perspectives on an Evolving Field*, a cura di Amelia Arsenault e Alisa Perren, San Bernardino (CA), CreateSpace Independent Publishing, 2016. Sul contesto europeo, si segnala *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*, a cura di Petr Szczepanik e Patrick Vonderau, New York, Palgrave Macmillan, 2013. Un quadro italiano è in *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, a cura di Luca Barra, Tiziano Bonini, Sergio Splendore, Milano, Unicopli, 2016. Una riflessione metodologica è articolata in L. BARRA, *La virtù sta nel mezzo (e nel confronto). Questioni di metodo per i "production studies" televisivi e mediali*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», III, 5 (2019), pp. 65-80.

³ Questa prospettiva, più recente e molto legata ai *media studies*, riprende e completa una duratura attenzione sociologica alle istituzioni e alle condizioni della produzione culturale, alle strutture e ai sistemi di regole e ruoli, ai meccanismi di scelta e selezione. Proprio dedicati al teatro d'opera come organizzazione sono ROSANNE MARTORELLA, *The Sociology of Opera*, New York, Praeger, 1982; PAUL DIMAGGIO, *Organizzare la cultura. Imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna, il Mulino, 2009 (in particolare il quarto capitolo, "Confini culturali e cambiamento sociale: il modello dell'alta cultura nel teatro, nell'opera e nella danza"). Più in generale, sull'approccio sociologico alla produzione culturale, si vedano RICHARD A. PETERSON - NARASIMHAN ANAND, *The Production of Culture Perspective*, «Annual Review of Sociology», XXX, 1 (2004), pp. 311-334; MARCO SANTORO, *Culture As (And After) Production*, «Cultural Sociology», II, 1 (2008), pp. 7-31.

⁴ Patrizia Carmine è una regista televisiva di lungo corso, che già a partire dagli anni Novanta si è specializzata in particolar modo sugli spettacoli operistici, ed è una dei pochissimi professionisti interni al servizio pubblico Rai a seguire quasi esclusivamente questo tipo di riprese.

Lo sguardo televisivo sull'opera, e in particolare sulle modalità di realizzazione, confezione e messa in onda di un prodotto altro dalla performance in teatro, può così aggiungere una dimensione di ulteriore complessità a uno spettacolo già stratificato, e ampiamente studiato da altre prospettive e discipline. In particolare, si concentrerà qui l'attenzione su un campione omogeneo e ridotto, considerando le Prime della Scala in onda in diretta su Rai1 dal 2016 al 2019, con un duplice obiettivo. Nella prima parte, si ricostruiranno le modalità, le ragioni e gli esiti della decisione di riportare *live* sul primo canale nazionale questo evento, mettendo in luce l'attenta pianificazione di una ripartenza che si può considerare riuscita e la creazione di una rinnovata ritualità (anche) televisiva. Nella seconda parte, invece, si evidenzieranno le peculiarità e le necessità della regia televisiva di un'opera – particolarmente per occasioni speciali come queste, caratterizzate da forte attenzione e investimenti elevati – e il modo in cui queste si rapportano ai bisogni della regia teatrale e della produzione *in loco*, con mediazioni e compromessi. La Prima della Scala diventa insomma uno spettacolo anche televisivo, per dar lustro ai palinsesti e incontrare un pubblico ampio e differente.

Ripartire dopo una lunga pausa

Il rapporto tra il mezzo televisivo e le Prime della Scala è sempre stato piuttosto travagliato. I palinsesti delle origini, negli anni della cosiddetta paleo-tv, davano un posto di assoluto rilievo al teatro d'opera, ma senza trasmetterne l'evento nazionale più importante, o comunque non in diretta. La prima messa in onda di questo tipo, quasi paradossalmente – e in modo persino contro-intuitivo rispetto alla solita rappresentazione schematica di una Rai monopolista dal forte afflato pedagogico che più tardi rinuncia a questo obiettivo per aprirsi progressivamente alle necessità commerciali –, avviene solo in seguito allo spartiacque della legge di Riforma del 1975 e delle sentenze della Corte Costituzionale che aprivano alle reti private in ambito locale, via cavo e poi via etere, in un momento in cui le spinte di rinnovamento si mescolavano al sorgere di logiche di mercato e di una concorrenza interna ed esterna alle reti Rai. Il 7 dicembre 1976, l'*Otello* di Giuseppe Verdi, interpretato da Plácido Domingo e Mirella Freni, approda in diretta sul primo canale, circondato da forte attenzione e premiato dal pubblico; figura cardine di questa operazione è stato Paolo Grassi, sovrintendente del Teatro alla Scala dal 1972 al 1977 e poi presidente Rai dal 1977 al 1980, *trait-d'union* tra le due istituzioni nel suo passaggio di ruoli. La diretta della Prima si mantiene fino al 1984, con la *Carmen* di Bizet diretta da Claudio Abbado, ma l'acuirsi della

concorrenza con i network commerciali e la perdita di interesse del pubblico porterà a spostare l'appuntamento sulla seconda e terza rete, e a passare dalla diretta alla differita, dando in generale all'opera e in particolare a questo evento un ruolo via via minore.⁵ In anni più recenti, nel 1997, il *Macbeth* di Verdi diretto da Riccardo Muti e con la regia di Graham Vick torna in diretta su Rai1, stavolta non con la Prima ma con la quarta rappresentazione, il 16 dicembre; ma si tratta di un'eccezione. Ancora nella seconda metà degli anni Duemila, dal 2007 al 2009, la Prima della Scala, pur con riprese effettuate dalla Rai, è limitata a un canale satellitare specializzato e dal bacino di utenza ridotto, Sky Classica; dal 2010 al 2015 va in onda invece in diretta su Rai5, canale digitale in chiaro del servizio pubblico dalla chiara impostazione culturale, con un allargamento del pubblico potenziale ma una collocazione ancora tutto sommato secondaria. Dalla ribalta della seconda metà degli anni Settanta, lo spettacolo passa, e rimane a lungo, nelle retrovie.

La situazione cambia nel 2016, quando la Rai decide per un ritorno della Prima della Scala, in diretta, sulla rete ammiraglia, Rai1, e sostiene questa scelta con un'attenta pianificazione, in modo da ridare all'evento, nelle sue declinazioni, una chiave anche televisiva. Il ritorno, *in primis*, è presentato come la volontà di celebrare il quarantennale della prima volta, trasformando l'anniversario in una ripartenza. Come già per quell'*Otello*, è la triangolazione tra le istituzioni a fare la differenza: da un lato, il Teatro alla Scala e il suo sovrintendente, cui gran parte della stampa attribuisce il risultato; dall'altro, la Rai e il suo direttore generale di fresca nomina Antonio Campo Dall'Orto – curiosamente, un dirigente formatosi nella tv commerciale e a lungo alla guida della rete tematica musicale pop MTV –, in carica dall'agosto 2015 al giugno 2017, la cui gestione è stata caratterizzata dal ricorso a professionisti esterni di indubbia competenza televisiva e da una forte spinta innovativa. Dopo che già in occasione dell'Expo si erano stabilite relazioni forti tra Scala e Rai, e anche in seguito a una tendenza di crescente interesse negli ascolti per le edizioni su Rai5, la negoziazione funziona, e la scelta è già raccontata a giornalisti e investitori pubblicitari a luglio, in occasione della presentazione pubblica dei palinsesti Rai dell'autunno 2016, i primi interamente progettati dalla rinnovata dirigenza, raccogliendo qualche primo interesse in particolare

⁵ Per una ricostruzione più attenta di questi passaggi, cfr. LUISELLA BOLLA - FLAMINIA CARDINI, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, Rai-Eri, 1997; ANNA SCALFARO, *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)*, Udine, Nota, 2020. Si cfr. inoltre ALDO GRASSO, *Storia critica della televisione italiana*, in collaborazione con Luca Barra e Cecilia Penati, Milano, il Saggiatore, 2019; FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2003³; IRENE PIAZZONI, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci, 2014.

dalla stampa locale milanese, con titoli che sottolineano l'eccezionalità della cosa come *La Prima in diretta su Rai1 non succedeva da trentadue anni*.⁶

Il 7 dicembre 2016, sulla prima rete del servizio pubblico, è allora trasmessa *Madama Butterfly* di Puccini, diretta da Riccardo Chailly e con la regia di Alvis Hermanis. Dopo il primo annuncio in estate, nei mesi e nelle settimane che precedono l'evento il dispiegamento di forze promozionali è ampio, segno di una forte volontà di supportare l'operazione: conferenze stampa, promo, comunicazione social, interviste e dichiarazioni. La copertura stampa è una risultante diretta di questo grande investimento, con numerosi articoli di preparazione e approfondimento. Gli elementi notiziabili sono vari, per certi versi consueti: il ruolo della Scala come eccellenza italiana riconosciuta in tutto il mondo; il ritorno di un'opera sul palco dove era stata fischiata alla prima assoluta, presentato anche come una "rivincita" per Puccini; il racconto della trama, dei personaggi e delle emozioni del testo; l'elenco delle autorità che hanno annunciato la presenza; la sottolineatura, spesso intrecciata, della rilevanza culturale e della dimensione mondiale. A questi, però, stavolta si aggiunge una grande enfasi sulla diretta su Rai1, tema evidenziato fin dai titoli e dagli occhielli degli articoli. Basta scorrere qualche intestazione per ritrovare l'idea del ritorno al piccolo schermo, dell'apertura di un evento esclusivo a un pubblico ampio e disperso, degli sforzi fatti dalla Rai: solo l'1 dicembre, compaiono titoli come *L'opera di Puccini in versione originale per tutti su Rai1* («Famiglia Cristiana»), *Scala "nipponica" per la versione kabuki di "Madama Butterfly"*. *E diretta su Raiuno* («il Giornale»), *Tra diretta tv e kabuki si attende la "Butterfly" di Chailly*. *Emozioni in scena, le ultime prove, l'impegno di Rai1* («la Repubblica»), *Un Sant'Ambrogio in stile kabuki e in diretta su Rai1* («La Stampa»), *La Prima alla Scala torna in tv con la "Madama Butterfly"* («Libero»). La stampa, opportunamente imbeccata da comunicati e presentazioni pubbliche, si fa parte attiva della creazione di un appuntamento televisivo; di più, ne sottolinea l'"eventità" (*event-ness*), l'evento che diventa tale perché tale è definito, quasi naturalmente, e perciò è da non perdere,⁷ e la dimensione di "contenuto pregiato" (*prized content*), distintivo e di valore pur all'interno di un'offerta ricca e sovrabbondante.⁸

⁶ PAOLA ZONCA, *La Prima in diretta su Rai1 non succedeva da trentadue anni*, «la Repubblica Milano», 1 luglio 2016, p. 7.

⁷ Cfr. MARTIN BARKER, *Live to Your Local Cinema. The Remarkable Rise of Livecasting*, Basingstoke – New York, Palgrave Macmillan, 2013.

⁸ Cfr. AMANDA D. LOTZ, *The Television Will Be Revolutionized*, New York – London, New York University Press, 2014² (trad. it. *Post Network. La rivoluzione della tv*, a cura di Fabio Guarnaccia e Luca Barra, Roma, minimum fax, 2017).

L'aggiunta dell'ingrediente televisivo all'evento già stratificato del 7 dicembre non passa inosservata, anzi in questa prima occasione riceve molte attenzioni da parte di commentatori e *opinion leader*: come riportano i giornali, «il più assediato, alla conferenza stampa di presentazione di *Madama Butterfly*, è stato il direttore generale della Rai Antonio Campo Dall'Orto». ⁹ La Prima è l'occasione per una riflessione, e persino un pungolo, sul ruolo della tv e sui compiti del servizio pubblico, per una volta all'altezza delle attese grazie a una decisione coraggiosa. La Rai stavolta consente a tutti gli spettatori di assistere a un evento culturale di primo piano, introducendo il maggior numero di persone possibili alla musica e al teatro d'opera: «“Portare la cultura nelle case degli italiani è servizio pubblico”, attacca il dg Antonio Campo Dall'Orto». ¹⁰ Si dona la giusta visibilità a un appuntamento importante, sottolineando il valore del contenuto e riducendo le barriere d'ingresso, sia economiche sia culturali, per chi sta a casa, e includendo un pubblico nuovo e differente. Si sottolinea il rischio di un'operazione simile, consapevoli che i dati di ascolto potrebbero essere deludenti e fin da subito preparando il terreno all'eventualità, mettendo in anticipo le mani avanti, ma dando anche alla scelta l'importanza di una sfida azzardata ma proprio per questo cruciale: «“Ma è doveroso che il servizio pubblico faccia arrivare la grande musica al maggior numero di persone possibili – ha riconosciuto Campo Dall'Orto – e se l'impresa contiene una dose di rischio, be', alla parola rischio ho sempre associato una valenza positiva. Con il sovrintendente Pereira ne parliamo più o meno da un anno, l'*Elisir d'amore* dalla Malpensa è stato solo l'inizio”»; ¹¹ o «Non bada troppo allo *share* il direttore generale Rai Antonio Campo Dall'Orto: “Non è questione di numeri, compito del servizio pubblico è dare visibilità a un grande appuntamento”». ¹²

Certo in questi frammenti di dichiarazioni c'è una componente di *excusatio non petita*, volta a prevenire le possibili polemiche successive ai risultati e a ridimensionare le aspettative per un prodotto tv comunque “alto” e “difficile”; ma c'è pure la volontà di sottolineare l'importanza dell'esperimento e di collocarlo fuori dalle logiche semplicemente e solamente commerciali, confermando ancora una volta l'impegno e l'attenzione riservate dai professionisti televisivi alla ri-creazione di un evento possibile. Lo stesso vale del resto per la promozione *on air*, con un filmato trasmesso per settimane sulle reti Rai per presentare l'appuntamento agli spettatori (figura 1): la durata di 45 secondi, più lunga di quella

⁹ EGLE SANTOLINI, *Un Sant'Ambrogio in stile kabuki e in diretta su Rai1*, «La Stampa», 1 dicembre 2016, p. 29.

¹⁰ IRENE VALLONE, *La Prima alla Scala torna in tv con la “Madama Butterfly”*, «Liberò», 1 dicembre 2016, p. 27.

¹¹ E. SANTOLINI, *Un Sant'Ambrogio in stile kabuki e in diretta su Rai1*, cit.

¹² PAOLA ZONCA, *Tra diretta tv e kabuki si attende la “Butterfly” di Chailly*, «la Repubblica», 1 dicembre 2016, p. 39.

standard per promo e spot (30 secondi), segnala l'eccezionalità; l'opera è richiamata dalla sua aria più nota, «Un bel dì vedremo», e dall'elemento metonimico delle farfalle che emergono dal sipario e si diffondono in teatro; le telecamere indugiano sul teatro e sui suoi spazi, sottolineandone la sacralità e concentrandosi sugli eleganti dettagli della scena, della platea, del soffitto, dei palchi; lo spettacolo è solo alluso, mentre tutta la clip è dedicata alla cerimonia, al rito e alla costruzione dell'attesa, preferendo evocare invece di spiegare o descrivere.



Figura 1: Alcuni *frame* del promo per *Madama Butterfly* in onda sulle reti Rai (2016).

Nonostante le precauzioni e i tentennamenti, e considerata la peculiare natura del programma, la messa in onda di *Madama Butterfly* su Rai1 è stata un successo, e questo ha portato a rendere stabile, negli anni successivi, la decisione. Il 7 dicembre 2017 è la volta di *Andrea Chénier* di Umberto Giordano, con la direzione sempre di Chailly e la regia di Mario Martone; nel 2018 tocca ad *Attila* di Verdi, con Chailly e la regia di Davide Livermore; e per il Sant'Ambrogio 2019 Chailly e Livermore ritornano con *Tosca* di Puccini. In tutti e tre i casi, prosegue il lavoro anche televisivo di preparazione all'evento, anche se chiaramente l'effetto novità si stempera nel corso del tempo, sostituito da un'abitudine data in qualche modo già per scontata (e nei titoli di giornale il riferimento alla diretta tv sparisce); la

«missione per la Rai» diventa «farci riscoprire l'opera lirica»,¹³ usando l'evento *live* del 7 dicembre come gancio per un'operazione culturale più ampia e trasversale, pur concentrata sui titoli più popolari e noti, e questo è un segnale evidente di quanto la ri-costruzione della Prima televisiva abbia funzionato. Una conferma si ha anche leggendo i dati d'ascolto che, pur ovviamente non comparabili ai risultati delle trasmissioni di intrattenimento più popolari o delle competizioni sportive, mostrano il coinvolgimento di milioni di spettatori e un successo crescente (tabella 1): al netto delle variazioni legate anche e soprattutto al titolo rappresentato, e al relativo impatto, anche promozionale, di quanto è già "famoso", il *trend* nei quattro anni è in crescita, e l'evento è in via di consolidamento.

Data	Titolo	Durata	Share	Ascolto medio	Copertura	Permanenza
07/12/2016	<i>Madama Butterfly</i>	03:07:13	13,50%	2.644.627	12.554.849	21,10%
07/12/2017	<i>Andrea Chénier</i>	02:57:46	11,10%	2.077.207	11.002.491	18,90%
07/12/2018	<i>Attila</i>	03:00:01	10,80%	1.938.319	10.103.882	19,20%
07/12/2019	<i>Tosca</i>	03:22:34	15,00%	2.856.650	11.637.794	24,60%
Media			12,70%	2.397.068	11.347.014	21,00%

Tabella 1: Dati sull'ascolto televisivo delle Prime della Scala 2016-2019 (fonte: Auditel).

Lo *share* è la percentuale del pubblico che ha visto il programma sul totale di chi aveva la televisione accesa; l'ascolto medio, in valore assoluto, è il numero degli spettatori in media davanti allo schermo per la durata della trasmissione; la copertura, in valore assoluto, è il numero di individui che ha seguito il programma per almeno un minuto; la permanenza, in percentuale, è la porzione di programma vista mediamente dal pubblico.

Se la quantità di pubblico davanti allo schermo televisivo è *relativamente* buona – e *particolarmente* buona in occasione del ritorno su Rai1 con *Madama Butterfly* e poi con la popolare *Tosca* (aiutata anche dal calendario, con la messa in onda caduta di sabato) – anche i profili d'ascolto, e quindi le caratteristiche di dettaglio del pubblico, confermano l'impressione positiva (figura 1). L'*audience* delle quattro Prime della Scala è soprattutto femminile, elemento tipico di quasi tutta la programmazione televisiva, e concentrata dal punto di vista anagrafico su un pubblico adulto e maturo (over 35, con prevalenza netta degli over 55) e da quello geografico sulle regioni del nord e del centro; di particolare interesse è il dettaglio sul grado di istruzione, dove all'elevatissimo numero di laureati e al buon numero di spettatori con una licenza superiore si affianca una buona penetrazione tra chi ha solo la

¹³ MATTEO PERSIVALE, *Una missione per la Rai: farci riscoprire l'opera lirica*, «Sette. Corriere della Sera», 21 dicembre 2017, p. 103.

licenza elementare (dato con ogni probabilità collegato al pubblico di età più avanzata, presente in gran numero davanti agli schermi).

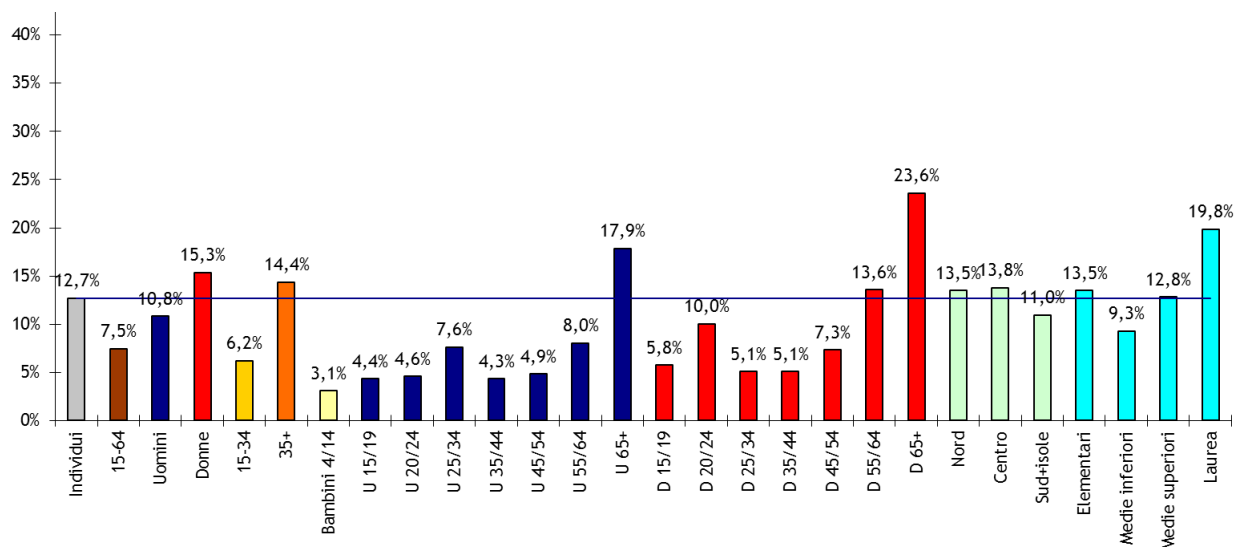


Figura 2: Profilo d'ascolto medio delle quattro Prime della Scala nel periodo 2016-2019 (fonte: Auditel/RTI).

Il pubblico è qui aggregato in sottogruppi, per genere, età, provenienza geografica e livello di istruzione. La linea orizzontale rappresenta lo *share* totale, consentendo di individuare le categorie superiori alla media.

Da una parte, alcune caratteristiche dell'*audience* televisiva paiono confermare il profilo dello spettatore a teatro; dall'altra però, al tempo stesso, allargano la platea interessata dall'evento nella direzione di una comunità più variegata e trasversale, coinvolgendo nel rituale un pubblico più ampio e differente.¹⁴ E mentre con il procedere delle annate l'evento televisivo si rafforza, e trova il suo coronamento con *Tosca*, l'attenzione della stampa affianca progressivamente la costruzione dell'attesa – dove l'elemento tv pian piano perde di forza, in qualche modo naturalizzandosi – alla considerazione su aspetti e risultati della messa in scena per il piccolo schermo. Per esempio, per l'opera che ha aperto la stagione scaligera del 2018, «è importante sottolineare come l'allestimento dell'*Attila* sia stato il più telegenico della storia della Scala. L'aveva già sottolineato Livermore: “in questa produzione abbiamo delle superfici *led wall* di grande bellezza a integrare la scenografia. Le video proiezioni non sono staccate dalla scenografia, ne sono una parte nel momento in cui il tutto diventa racconto, narrazione”». ¹⁵ Per un evento assestato, conta la costruzione dell'attesa, contano i risultati di ascolto, ma contano anche i risultati formali ed espressivi.

¹⁴ Sarebbe utile confrontare i dati di *audience* televisiva con quelli sull'ascolto musicale, colto e *popular*. Cfr. MARCO SANTORO, *La musica, la sociologia, e 40 milioni di italiani*, «il Mulino», LI, 5 (2002), pp. 952-963.

Modellare uno spettacolo (anche) televisivo

Dopo aver approfondito il contesto della messa in onda televisiva in diretta delle Prime della Scala negli ultimi anni, ripercorrendone l'attenta e pianificata ri-creazione di un evento mediale che diventa classico appuntamento del piccolo schermo, e seguendo sia le mosse del *broadcaster* sia le ricadute nella stampa e negli ascolti di queste strategie e decisioni, è utile ora avvicinarsi al prodotto televisivo, alla vera e propria trasmissione e alle circostanze della sua ripresa e confezionamento. Quella tra il teatro d'opera, o più in generale la musica colta, e la sua rappresentazione televisiva, o comunque audiovisiva, è una tensione costante,¹⁶ in cui le necessità da un lato del testo artistico – nella sua già duplice dimensione teatrale e musicale – e dall'altro del piccolo schermo rischiano di non trovare felice composizione. O di far prevalere l'uno a scapito dell'altro, la resa televisiva sulla fedeltà all'originale o il lavoro di partenza sull'efficacia in tv, con risultati che rischiano in tutti e due i casi di essere insoddisfacenti. Da questo punto di vista, risulta interessante soprattutto il rapporto, ora di conflitto e ora invece di vera e propria co-creazione, tra la regia teatrale d'opera e la regia per la messa in onda tv.

Sulla stampa, *mainstream* o specializzata, questa frizione tra opera e resa televisiva è letta spesso in una chiave apocalittica, cui fa da contraltare qualche lettura controcorrente, integrata ed entusiasta, di gran lunga minoritaria. Per fare un singolo esempio, proprio in relazione alla *Madama Butterfly* della Scala del 2016, un articolo di critica mette in evidenza le numerose infrazioni alla regola di cui la tv è responsabile:

¹⁵ ALDO GRASSO, "Attila" in tv, l'opera più telegenica nella storia della Scala, «Corriere della Sera», 10 dicembre 2018, p. 55.

¹⁶ Per una approfondita riflessione di area soprattutto musicologica, cfr. EMANUELE SENICI, *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2 (2009), pp. 273-312; GAIA VARON, *Musica in pixel. Contributo per un'analisi della ridefinizione e risemantizzazione della musica classica dalla televisione al web*, «Biblioteca teatrale», 107-108 (2013), pp. 161-176; EAD., *Strategie visive per un ascolto immersivo. Herbert von Karajan e la regia televisiva dei concerti sinfonici*, «Imago. Studi di cinema e media», VII, 2 (2016), pp. 37-49. Rispetto al dibattito nell'area anglofona, statunitense e britannica, si vedano invece *A Night in at the Opera. Media Representations of Opera*, a cura di Jeremy Tambling, London [etc.], John Libbey, 1994; JENNIFER BARNES, *Television Opera. The Fall of Opera Commissioned for Television*, Woodbridge, Boydell Press, 2003; DANIELLE WARD-GRIFFIN, *As Seen on TV. Putting the NBC Opera on Stage*, «Journal of the American Musicological Society», LXXI, 3 (2018), pp. 595-654.

Se c'è una cosa difficile da mandare in diretta televisiva, è un'opera teatrale o lirica. Le luci del teatro, che amano creare atmosfere, chiaroscuri, velamenti, lampi, non vanno affatto d'accordo con quelle della televisione che prediligono lo sberlucchetto spinto e illuminano a giorno anche la notte. La stessa cosa vale per il trucco, tant'è che ci sono tecniche e prodotti studiati apposta per l'uno o per l'altra. La *Butterfly* scaligera trasmessa da Rai1 e Rai News 24 lo scorso 7 dicembre non è sfuggita a queste forche caudine ed è scivolata qua e là su particolari che magari dal vivo si notavano poco, ma nello schermo sono diventati dei veri fastidi.¹⁷

L'articolo prosegue con ricchezza di dettaglio, mettendo in evidenza le fisicità "sbagliate" dei cantanti, soprattutto se messi a confronto con le comparse (esonerate ovviamente dall'impegno del canto), gli impacci nelle movenze, la brillantezza inattesa dei volti causa fondotinta, i primi piani che trasformano con certo accanimento i personaggi «in maschere carnevalesche», e così via. Sono obiezioni consuete, legate ai differenti regimi di visibilità dello spettacolo teatrale e della ripresa audiovisiva, ma l'alternativa – con la telecamera fissa dalla platea del "teatro filmato" – riporterebbe ai primi passi del *medium* negli anni Cinquanta e sarebbe del tutto incompatibile con le necessità dell'industria e le richieste del pubblico di oggi. Al netto di inevitabili inciampi e difetti, insomma, così come degli entusiasmi eccessivi, può essere utile provare a capire meglio la trasformazione dell'opera in testo televisivo e le circostanze di produzione, facendo ricorso alla testimonianza degli addetti ai lavori e in particolare all'*expertise* di Patrizia Carmine, alla guida della regia tv per le quattro Prime della Scala qui analizzate, da *Butterfly* a *Tosca*.

Un primo elemento, spesso frainteso (se non detestato) da chi guarda all'opera in tv da una prospettiva prevalentemente musicale o teatrale, è legato alla necessità di inserire lo spettacolo all'interno di un più ampio flusso di contenuti, quello della rete televisiva che lo ospita e del suo palinsesto. Per diventare testo compiutamente televisivo, insomma, l'opera "in sé" deve essere integrata da altri elementi in qualche modo contestuali, di contorno e di supporto, fondamentali secondo le logiche tv e cruciali per la buona riuscita della messa in onda (in termini di ascolto, ma non solo). Si spiega così, per esempio, il ritaglio di momenti "puramente televisivi" a margine e negli interstizi dell'opera: la Prima della Scala è anticipata, inframmezzata e conclusa da "collegamenti" con alcune personalità note al pubblico tv – la conduttrice Milly Carlucci e il giornalista Antonio Di Bella – e con "inviati" e interviste nel foyer del teatro. Tali figure, pur portando con sé un certo livello di semplificazione o generalizzazione, se non vere e proprie imprecisioni nella presentazione dell'opera, contribuiscono però ad accompagnare il pubblico, a narrare la "trama" del racconto, a

¹⁷ MARIANGELA MIANITI, "*Butterfly*" nella ragnatela della tv, «il manifesto», 13 dicembre 2016, p. 16.

seguire i vari aspetti di interesse per un'aggiunta che vuole e deve essere "larga", il più possibile priva di barriere all'ingresso, rivolta a un'*audience* ampia e trasversale: seguendo il principio televisivo del *least objectionable programming*, di una programmazione che crea il minor numero di ostacoli e di obiezioni possibili per ciascuno spettatore, questi blocchi hanno la funzione di seguire il costume, di informare sull'evento e sui suoi contenuti, e poi ovviamente di intrattenere, stemperando la distanza della cultura "alta" e collegando l'opera e l'evento al suo impatto sulla *popular culture*.

Questi inserti, poi, sono dovuti anche alle necessità del palinsesto televisivo.¹⁸ La natura dell'opera, per di più in diretta, deve dialogare, confrontarsi e completarsi con il flusso continuo del piccolo schermo, e tale legame si gioca soprattutto sul piano delle temporalità: ai pieni e ai vuoti del testo (gli atti, le pause) si contrappone il tutto-pieno televisivo, che negli intervalli inserisce sia i momenti più leggeri di accompagnamento e sostegno all'evento sia gli inevitabili *break* pubblicitari; alla diretta della Prima e del suo contorno si interseca la messa in onda delle clip registrate, con servizi e approfondimenti che danno ritmo al programma, cambiandone spazi e tempi (si pensi per esempio ai riassunti dell'attore Francesco Montanari nei luoghi e nelle ore "reali" di *Tosca*, con riprese spettacolari e molto curate). La stessa partenza dello spettacolo, da questo punto di vista, è un momento critico, che deve sincronizzare in maniera precisa l'attenzione televisiva e l'inizio dell'opera. Un elemento solo apparentemente naturale e che diventa evidente quando, nella Prima del 2019, un disguido porta all'ingresso tardivo sul podio del direttore d'orchestra, e quindi a tanti, interminabili secondi di attesa per una platea televisiva che vede soltanto una telecamera fissa sullo stemma del Comune di Milano sopra il sipario.

Se questi aspetti di "impacchettamento" ed emissione del programma stanno in una sorta di terra di mezzo tra testo teatrale e televisivo, contesto del primo e parte integrante a pieno titolo del secondo, la messa in onda televisiva in diretta porta con sé anche un necessario, inevitabile, ripensamento del testo teatrale, o meglio una collaborazione e negoziazione costante tra le differenti necessità, che incide non solo sulla resa nel piccolo schermo ma, più in generale, sul lavoro in teatro e sul palco. Da questo punto di vista, la regia televisiva ha l'obiettivo di farsi trasparente o quasi, di evitare l'eccesso di protagonismo, di «riportare in modo fedele le intenzioni della regia teatrale, quand'anche le visioni personali dovessero essere dissimili»:¹⁹ c'è una chiara gerarchia, data per scontata, che vede in cima il

¹⁸ Cfr. LUCA BARRA, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Roma – Bari, Laterza, 2015.

¹⁹ Intervista a Patrizia Carmine, regista tv, svoltasi l'1 febbraio 2020.

canto e la musica, poi la messa in scena teatrale, e infine, a distanza, le necessità televisive; così, il lavoro finalizzato alla messa in onda tv è *in primis* funzionale, di servizio, orientato alla valorizzazione della musica e dell'allestimento sul palco. Al tempo stesso, però, da posizioni diverse, il dialogo è costante e fitto, e la presenza di arti differenti porta al bisogno di prendere in considerazione le necessità e gli obiettivi di tutti: «linguaggi diversi, che partono da principi di lettura diversi, sono da uniformare in una specie di “terra di mezzo” che in qualche modo li comprenda entrambi»;²⁰ al teatro e alla tv si aggiungono poi anche i bisogni della trasmissione delle Prime (a volte in diretta, spesso in differita) nei cinema di tutto il mondo, appoggiata comunque alle riprese e alle decisioni di Rai. La difficoltà maggiore è legata al vedersi riconosciuta un'*expertise* specifica, alla frequente mancanza di comprensione che anche la televisione è un mestiere: «direi che è il retaggio dell'elettrodomestico, con il mondo teatrale che ancora a volte sottovaluta la capacità e l'esperienza che vengono dal settore televisivo»;²¹ anche laddove sono molto specializzate. Nel rapporto con il regista teatrale, però, l'incomprensione è spesso superata, e soprattutto chi è già abituato a servirsi nel suo lavoro di una componente video, o più in generale chi più innova la messa in scena delle opere, è poi particolarmente disponibile all'interazione con la regia televisiva, meglio disposto all'adattamento reciproco: «più la regia è complessa e tende a riscrivere il dramma, dando nuove cornici concettuali o tradendo le aspettative, più è stimolante anche la ripresa, che non è mera registrazione ma deve trovare il modo di raccontare una visione diversa dalla tradizione consolidata».²²

Un aspetto importante, valido in generale per le riprese audiovisive ma soprattutto per i grandi eventi in diretta come le Prime del 7 dicembre, è legato all'inserimento del backstage televisivo all'interno delle strutture e delle routine professionali di un teatro. Si tratta di un innesto cauto e rispettoso, ma non privo di conseguenze: per fare un solo esempio, la necessità di collocare una colonna *shuttle* per alcune riprese ha bloccato l'ingresso da una quinta, e questo ha portato, a pochi giorni dall'esordio, a varie modifiche piccole e grandi alle indicazioni registiche per i movimenti del coro, dei mimi e delle comparse.²³ Il teatro, chiaramente non progettato per le esigenze produttive del piccolo schermo, costituisce un vincolo di cui tenere conto, aggirando ostacoli o rinunciando a certe opzioni: «c'è un limite evidente nell'impianto della sala teatrale, specificatamente in un

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ Testimonianza di Marco Monzini, aiuto regista presso il Teatro alla Scala, al lavoro su *Tosca*.

grande teatro all'italiana come la Scala, assai lontano dalle possibilità che ci sono all'interno di uno studio televisivo». ²⁴ Le difficoltà si possono superare grazie alla tecnologia e all'esperienza: «le camere nei palchi centrali a fondo platea sono a più di 50 metri di distanza dal palco, e allora entrano in gioco lo sviluppo tecnologico della strumentazione e la maestria degli operatori, per non mandare fuori fuoco un cantante se solo si muove di un passo». ²⁵ I vincoli si aggirano con un certosino lavoro di collocazione delle telecamere, funzionale a una ripresa ottimale dello spettacolo così come alla realizzazione di inquadrature e servizi di contorno. Vale la pena riprendere l'intera descrizione offerta a una rivista specializzata per saggiarne la ricchezza e complessità:

Nel caso di *Tosca*, partendo dell'esame dei bozzetti e delle nostre annotazioni sul libretto, punteremo soprattutto su 5 camere speciali su un totale di 13 (11 presidiate e due controllate solo remotamente per il totale del boccascena e per la visione d'insieme sulla platea dal tetto del palco reale), tutte Hitachi ed equipaggiate con varie ottiche e supporti. La cosiddetta "zenitale" agganciata al ballatoio degli elettricisti, sopra il proscenio, lavora in picchiata per offrire uno sguardo "divino", dall'alto, in tutte le situazioni che lo suggeriscono e mostra inoltre un inedito spaccato, molto apprezzato dal pubblico a casa, dei numerosi cambi scena. La camera agganciata lateralmente, mediante una staffa, a quella che in Scala chiamano "strada alta" ci permette invece di lavorare su una diagonale alta, in profondità, superando eventuali elementi della scenografia che occludano la visuale della camera zenitale (per esempio, il soffitto a cassettoni di Palazzo Farnese all'inizio del secondo atto dell'opera). Abbiamo poi un'altra speciale che è uno *shuttle* posizionato "a corte", cioè a sinistra sulla scena: utilizza un binario verticale, usato per la prima volta l'anno scorso per la Prima di *Attila*, che ci garantisce una visione molto ravvicinata rispetto a quella fornita dalle camere posizionate sui palchi in fondo alla platea, a 50 metri di distanza dai cantanti. La quarta speciale è agganciata alla balaustra della buca d'orchestra e riprende i musicisti in momenti particolari, come per esempio quando eseguono l'inno nazionale, mentre la quinta è montata su una slitta che fuoriesce dalla "barcaccia" (la serie di palchetti posti immediatamente a lato del palcoscenico) e può lavorare sia in buca, sul direttore d'orchestra, sia sulla sala per inquadrare il presidente della Repubblica e le altre autorità che presenzieranno alla Prima. È dunque funzionale al racconto televisivo, che comprende aspetti non trascurabili del cerimoniale e permette ai telespettatori di sentirsi parte, in contemporanea, dell'evento. ²⁶

La regia televisiva deve considerare non solo gli spazi del teatro, ma anche le modalità operative della regia teatrale. Da un lato, si cerca di costruire meticolosamente un piano di riprese che possa fare da canovaccio per la diretta, con la sequenza delle inquadrature e l'indicazione delle telecamere:

²⁴ Intervista a Patrizia Carmine, cit.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Testimonianza di Patrizia Carmine, in PAOLO CRESPI, *La Prima della Scala in formato tv*, «Eurosat», XXV, 315 (2019), pp. 14-17.

Uno schema di ripresa estremamente dettagliato nella descrizione minuziosa di ogni singola inquadratura, nella definizione esatta della sua durata, corrispondente al tempo musicale dell'esecuzione di quel solista, di quella specifica orchestra, diretta da quel Maestro, non attribuibile ad altro cast e allestimento, stabilendo anche il genere di transizione ipotizzata tra una inquadratura e l'altra: stacco, dissolvenza, sovrimpressioni, chiavi di luminanza o altri effetti di banco mixer. Lo *script* nasce dalla osservazione delle prove di regia teatrale e dalla successiva registrazione in totale delle prove di insieme che forniscono la traccia su cui costruire la scansione per immagini successive al team video, composto da regista, aiuto regia e consulente musicale, che annota sulla partitura il momento preciso in cui effettuare lo stacco.²⁷

Lo *script* è però inevitabilmente modificato sia dai cambiamenti registici sia dagli imprevisti, anche dell'ultimo momento, come il cambio della posizione di un cantante o altre variabili legate al fattore "umano". Dall'altro lato, anche i tempi di questo lavoro sono anticipati e compressi, con la necessità per esempio di decidere con molto anticipo quali palchetti usare per le telecamere, e quindi bloccare questi palchetti dalla vendita, lavorando "alla cieca" sui bozzetti delle scene, senza sapere ancora come la regia teatrale completa andrà a costruire in modo definitivo e concreto lo spettacolo: «un regista tv deve decidere dove posizionare le camere di fronte a un bozzetto, senza ancora la minima idea delle azioni dei personaggi e delle masse».²⁸

Il lavoro della regia televisiva riguarda, e dialoga con, la fotografia, dove spesso le luci del teatro e le necessità dell'illuminazione per la tv non coincidono. Ma ancora una volta la relazione, pur complessa, può essere fruttuosa: «inserire la strumentazione in questo impianto (sul palco, in sala, in orchestra, dentro la scenografia) permette la costruzione di un linguaggio capace di giocare con i volumi, le diagonali e le prospettive in modo, forse, persino più evidente di quanto possa fare la regia teatrale».²⁹ Lo stesso vale per il rapporto con la scenografia, e la conseguente attenzione ai dettagli per presentare lo spettacolo nel modo migliore: «è una delle collaborazioni più importanti, per scegliere i punti di vista e rendere al meglio la qualità e la seduzione della materia visiva, come per esempio, in *Tosca*, il soffitto decorato di grande impatto, il pavimento fatto a specchio, la struttura della scatola chiusa».³⁰ Più critico è il rapporto con trucco, costumi, recitazione e attrezzi di scena, dove la regia tv deve provare a non rompere l'illusione su cui si basa il piacere dello spettacolo: «è difficile evitare di riprendere la finzione che necessariamente governa l'azione teatrale, per esempio la falsità del pugnale con cui *Tosca* nel secondo atto

²⁷ Note di regia, messe a disposizione da Patrizia Carmine.

²⁸ Intervista a Patrizia Carmine, cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

uccide Scarpia o la sua elevazione nel finale».³¹ Il miglioramento tecnico e tecnologico della strumentazione, a partire dalle telecamere in alta definizione, rende ancora più importante la ricerca di un equilibrio tra la precisione del racconto e l'eccesso di svelamento:

La tecnologia in alta definizione permette una diffusione sul grande schermo di estrema qualità e dettaglio, in grado di descrivere sino al particolare un gesto o una reazione anche impercettibile al pubblico teatrale, o di portare in massima evidenza la raffinatezza di elementi scenici e di costume dei quali finalmente si valuta l'opulenza o il più impalpabile dettaglio. Per contro, quanto di grossolano o fasullo è spacciato per appropriato a una visione teatrale, rischia l'esposizione più misera e povera di seduzione, così come un trucco eccessivo o grottesco può precipitare il dramma in farsa.³²

Pur con un passo indietro rispetto alla regia teatrale, quella televisiva inevitabilmente finisce per influenzare in misura profonda gli spazi e le procedure del lavoro in teatro, così come la resa delle attività dei singoli reparti, "costringendoli" a tenere conto di uno spettatore che non resta lontano in platea o nei palchetti, ma vede da vicino, o vicinissimo, quanto succede sulla scena. Invece di togliere, la televisione aggiunge e rafforza persino, in termini estetici e creativi, arrivando fino a investire lo statuto ontologico dell'oggetto, dell'opera come testo e come performance:

Il linguaggio televisivo è utile in alcuni casi per riproporre la costruzione della regia teatrale, per esempio quando nella *Madama Butterfly* lo zoom è limitato alla sola seconda parte dello spettacolo, in cui sono presenti evidenti riferimenti alla cultura occidentale come la macchina da cucire, l'abito, il divanetto, in contrapposizione a una prima parte in cui non se ne fa uso. Ma è un dettaglio, di cui forse il pubblico non si è neppure accorto.³³

E la narrazione televisiva finisce per dare allo spettatore più informazioni, anche nei momenti di inciampo, inevitabile contraltare alla diretta televisiva (e allo spettacolo dal vivo): «quando Anna Netrebko ha commesso un piccolo errore nel secondo atto di *Tosca*, questo è stato sicuramente più evidente in tv che in teatro (e subito, infatti, ripreso dai social media). Sembra quasi un paradosso, ma è proprio così».³⁴

Conclusioni

La riuscita televisiva di *Madama Butterfly*, nel 2016, e poi quella di *Tosca*, nel 2019, sono legate insomma non soltanto al valore delle opere o alla forza del Teatro alla Scala,³⁵ ma anche a una doppia cura: da un lato, nella ri-costruzione e pianificazione di un evento

³¹ *Ibidem.*

³² Note di regia, messe a disposizione da Patrizia Carmine.

³³ Intervista a Patrizia Carmine, cit.

³⁴ *Ibidem.*

che, dopo anni passati sottotraccia, in posizioni laterali, torna alla ribalta e poi la mantiene grazie a una promozione e a un confezionamento strategici; dall'altro, nel progressivo affinarsi di una tecnica di ripresa e di messa in scena televisiva all'altezza, in un complesso dialogo con la macchina produttiva teatrale e con le competenze creative che la animano. Il caso specifico è certo eccezionale, e forse irripetibile altrove, ma comunque la dimensione e la durata della popolarità di questo appuntamento già classico hanno stupito per primi gli addetti ai lavori televisivi; e la *case history* porta inoltre con sé alcune considerazioni conclusive che, forse, possono costituire la base per future esplorazioni del versante televisivo dell'opera, non soltanto in chiave teatrale o musicale ma tenendo conto anche di una prospettiva più propriamente mediale, difficile da escludere o separare.

In primis, si può rilevare come le esigenze e gli obiettivi del teatro d'opera siano per forza di cose molto differenti da quelli del piccolo schermo, sia per quanto riguarda il testo (e la sua produzione) sia invece nella sua contestualizzazione e proposta al pubblico: da un lato, tenere in considerazione, e perché no discutere criticamente, il punto di vista televisivo è necessario e inevitabile per comprendere appieno lo spettacolo e il suo valore di evento; dall'altro, le differenti prospettive conducono nella pratica a molti compromessi, e questi finiscono per modificare lo stesso sviluppo creativo del progetto teatrale come l'esperienza che una buona porzione di pubblico finisce per farne, con un impatto forte. In secondo luogo, lo sguardo attento agli aspetti televisivi aiuta a capire bene come i cambiamenti, le negoziazioni, i compromessi e le semplificazioni non siano soltanto "tradimenti" dell'opera "originale", ma spesso ne costituiscano i veri motivi di popolarità e diffusione presso l'*audience* non particolarmente appassionata o specialista; e come, insomma, il successo dell'opera in tv non avvenga *nonostante* gli appianamenti, ma proprio *grazie* a essi, e in virtù di qualche possibile banalizzazione. I commenti naïf di Carlucci e Di Bella o i servizi dal *red carpet* sono il prezzo che il melomane paga per consentire all'opera di uscire dalla torre d'avorio e farle incontrare un'*audience* più vasta, meno colta, decisamente trasversale.

Collocata in un contesto e in un flusso televisivo, e può essere un terzo punto, la Prima della Scala ha la messa in scena dell'opera come uno tra molti elementi di interesse, e non necessariamente il principale: certo contano la musica, il racconto, la recitazione e il

³⁵ Sulla lunga storia del Teatro alla Scala e sul costruirsi nel tempo di questa reputazione, nella ricca letteratura, si vedano almeno IRENE PIAZZONI, *Dal "Teatro dei palchettisti" all'Ente autonomo. La Scala, 1897-1920*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; MARCO SANTORO, *Imprenditoria culturale nella Milano di fine Ottocento. Toscanini, La Scala e la riforma dell'opera*, in *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, a cura di Carlotta Sorba, Roma, Carocci, 2004, pp. 101-145; ID., *Constructing an Artistic Field as a Political Project. Lessons from La Scala*, «Poetics», 38 (2010), pp. 534-554; SIEL AGUGLIARO, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Milano, Amici della Scala - Feltrinelli, 2015.

canto, ma fanno parte di un pacchetto più ampio dove hanno un ruolo importante, e per certe fasce di pubblico preminente, la dimensione cerimoniale, il contorno di costume, e soprattutto la dimensione complessiva di evento, su cui non a caso puntano gli slanci promozionali e l'attenzione dei giornali (per trattenere l'*audience*, una volta conquistata, sull'opera e, chissà, convincerla a proseguire l'esplorazione anche al di fuori del rito annuale di Sant'Ambrogio). Se vista in questo modo, pertanto, la Prima della Scala è divenuta – con una semina difficile ma svolta con perizia, titoli scelti opportunamente e una giusta insistenza da parte del servizio pubblico – un appuntamento televisivo annuale: l'equivalente del *Festival di Sanremo*, delle puntate inedite di *Montalbano*, dei concerti sinfonici di Capodanno. Momenti che hanno il valore di un evento festivo dentro a una programmazione feriale, e soprattutto momenti di visione condivisa e sincronizzata da parte di ampie porzioni del pubblico, ancora più forti proprio negli stessi anni in cui i consumi di tutti i giorni si frammentano tra mille canali e fra le offerte infinite delle piattaforme *on demand*. L'inno nazionale che apre la Prima della Scala, trasmesso da Rai1, diventa anche il simbolo del raccogliersi di un'intera comunità televisiva.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.