



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE

IN ECONOMIA E GESTIONE DELLE ARTI  
E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI

*ORDINAMENTO EX D.M. 270/2004*

TESI DI LAUREA

**LA PRODUZIONE DI UN'OPERA LIRICA:  
IL *TRISTAN UND ISOLDE* DI RICHARD  
WAGNER AL TEATRO COMUNALE DI  
BOLOGNA**

**Relatore**

Ch. Prof. Federico Pupo

**Correlatore**

Ch. Prof. David Douglas Bryant

**Laureanda**

Asja Altinier

**Matricola**

868141

**Anno Accademico**

2018 / 2019

Introduzione.....	3
La programmazione 2020.....	7
Il titolo wagneriano .....	10
Il cartellone 2020 .....	12
Il Teatro Comunale di Bologna .....	15
Un po' di storia .....	15
Il Teatro e la Città .....	17
La struttura .....	19
Organigramma .....	20
Le fondazioni lirico sinfoniche italiane.....	22
il budget annuale della fondazione.....	26
Una coproduzione internazionale.....	28
La fase di pianificazione.....	32
La redazione del budget preventivo .....	32
I ricavi .....	37
I contributi pubblici.....	38
I finanziamenti da privati .....	40
Obblighi amministrativi.....	41
I contratti di prestazione artistica .....	42
L'opera .....	46
Richard Wagner .....	46
Il Tristan und Isolde .....	48
Il legame con la fonte.....	54
La trama .....	59
Il II atto.....	60
Il III atto .....	62
Il debutto dell'opera .....	64
Spunti di analisi musicale.....	66
L'area artistica.....	73
Il calendario di produzione.....	74
Il Direttore d'orchestra.....	81
L'allestimento scenico .....	83
L'ideazione artistica .....	90
Le scelte di regia e il light design.....	96
I costumi.....	98
I cantanti.....	100
Comunicazione e promozione del Teatro Comunale.....	103
I social .....	108
La Prima .....	111
Conclusione .....	113

Ringraziamenti .....	114
Bibliografia.....	115
Sitografia.....	116

## INTRODUZIONE

Il presente lavoro punta a descrivere il processo di produzione di un'opera lirica, prendendo in esame il caso del *Tristan und Isolde* di Richard Wagner in scena al Teatro Comunale di Bologna nel mese di Gennaio 2020; si tratta di una nuova produzione TCBO realizzata in coproduzione con il Teatro Le Monnaie/De Munt di Bruxelles, dove ha debuttato nel Maggio 2019.

L'elaborato si propone di affiancare nozioni ed esperienze raccolte durante l'osservazione diretta del lavoro in Teatro nel mese di Gennaio 2020 ad un inquadramento più teorico della complessa e vasta attività svolta da una Fondazione lirico - sinfonica.

Ho ritenuto opportuno cominciare dalla testimonianza del Sovrintendente Fulvio Macciardi per mettere a fuoco il contesto in cui ha operato in qualità di Direttore artistico e le motivazioni che hanno portato alla scelta del titolo wagneriano.

Segue una doverosa digressione (senza la pretesa di risultare esaustiva) sulla vita di Richard Wagner e sulle vicende che portarono alla nascita del suo capolavoro, il rapporto del *Tristan und Isolde* con la sua fonte letteraria, la trama dell'opera e alcune nozioni di analisi musicale, il tutto volto a comprendere meglio le scelte di regia e allestimento e la portata culturale ed intellettuale di questa produzione.

Il testo si concentra poi sulla fase di pianificazione dell'opera, cominciando con un'analisi del budget preventivo; segue una panoramica sui principali obblighi amministrativi a carico del Teatro e la natura dei contratti di lavoro stipulati con le figure coinvolte nel progetto.

La sezione riservata alla produzione artistica è quella che più ha beneficiato dell'osservazione diretta di chi scrive, arricchita dal materiale e dalle testimonianze raccolte durante le prove, fra la Sala Bibiena e gli uffici del Teatro Comunale.

L'accordo di coproduzione ha certamente permesso di portare in scena un progetto ambizioso, ma ha anche sollevato delle criticità, in particolare nel processo di allestimento della scenografia, esposte nel capitolo ad esso dedicato.

Ampio spazio è dato poi alla coppia artistica regista-scenografo costituita da Ralf Pleger e Alexander Polzin, al quale va il merito di aver proposto con successo al pubblico italiano una messa in scena fortemente concettuale, innovativa e di gusto più tipicamente mitteleuropeo.

Il Direttore Juraj Valčuha ha fornito indicazioni illuminanti sul suo rapporto con la partitura durante l'intervento in occasione della Conferenza Stampa tenutasi il 23 Gennaio.

La sezione finale è dedicata al piano marketing del Teatro attuato per il 2020, le cui iniziative hanno coinvolto il processo di promozione del titolo di apertura.

L'elaborato nasce dal desiderio di osservare più da vicino l'attività complessa che è la produzione di un'opera lirica.

Le Fondazioni lirico sinfoniche italiane stanno elaborando in questi anni un nuovo approccio manageriale di pianificazione ed una più adeguata organizzazione, nel tentativo di sopravvivere al disagio istituzionale in cui versano.

A loro infatti, unitamente ai Teatri di tradizione, è affidato il compito di custodire questo spettacolo antico, complesso, costoso; a parere di chi scrive l'Opera è la forma d'arte più completa, capace di "dire qualcosa sempre, per sempre" e merita di trovare oggi nuove vie e nuovi mezzi per sopravvivere.

*Teatro Comunale – Stagione lirica 2020*

**TRISTAN UND ISOLDE**  
*Dramma musicale in tre atti*  
*Musica e libretto di **Richard Wagner***

*Tristan **Stefan Vinke***  
*König Marke **Albert Dohmen***  
*Isolde **Ann Petersen***  
*Kurwenal **Martin Gantner***  
*Brangäne **Ekaterina Gubanova***  
*Melot/Ein Steuermann **Tommaso Caramia***  
*Ein Hirt/Ein junger Seemann **Klodjan Kaçani***

*Orchestra, coro e tecnici del Teatro Comunale di Bologna*  
*Direttore **Juraj Valčuha***  
*Maestro del coro **Alberto Malazzi***  
*Ideazione artistica **Ralf Pleger & Alexander Polzin***  
*Regia **Ralf Pleger***  
*Scene **Alexander Polzin***  
*Costumi **Wojchech Dziedzic***  
*Luci **John Torres***  
*Luci riprese da **Kate Bashore***  
*Coreografia **Fernando Melo***

*Con la collaborazione di **Leggere Strutture Art Factory***  
*Nuova produzione del Teatro Comunale di Bologna con **La Monnaie/De Munt***

24|31 Gennaio 2020



TEATRO  
COMUNALE  
di BOLOGNA  
fondazione

STAGIONE OPERA  
2020

Grazie a  
**MARINO e PAOLA GOLINELLI**  
per il loro sostegno

# TRISTAN *und* ISOLDE

Richard Wagner

Direttore **Juraj Valčuha**  
Ideazione artistica e regia  
**Ralf Pleger & Alexander Polzin**  
Regia **Ralf Pleger**  
**24 | 31 GENNAIO 2020**

WWW.TCBO.IT



Media partner

**IGPDecaux**  **il Resto del Carlino**

comunicazione esterna

FIGURA 1: LOCANDINA TRISTAN UND ISOLDE, TCBO.

## LA PROGRAMMAZIONE 2020

Quale responsabile dell'efficacia artistica e della gestione economica della Fondazione, nonché dell'interazione di organi di governance e management, il Sovrintendente Fulvio Macciardi si occupa in prima persona dell'ideazione e della stesura del cartellone di Lirica, Danza e Sinfonica, rispondendo direttamente al Consiglio di Amministrazione per tutto ciò che concerne il processo realizzativo, i risultati quali-quantitativi ottenuti ed il rispetto dei vincoli di budget.

Macciardi ha svolto per anni un'ampia attività musicale come violinista, esibendosi su numerosi palcoscenici nazionali e internazionali prima di passare ad occuparsi, a partire dal 2004 presso il Teatro Verdi di Trieste, della gestione artistica di teatri d'Opera.

La sua collaborazione con il Teatro Comunale di Bologna è cominciata nel 2008, dove ha ricoperto dapprima la carica di Direttore Artistico per poi diventare nel 2015 Direttore Generale e dal 2017 Sovrintendente.

La sfida più grande nella gestione di una Fondazione Lirica italiana oggi, è la capacità di sopravvivere in una condizione di fondamentale incertezza.

Il confronto con altre realtà europee, in primis con la situazione tedesca, è inevitabile: anche realtà "minori", direttamente confrontabili con quella Bolognese in termini di dimensioni, ricevono i finanziamenti con quell'anticipo sufficiente (si tratta di due-tre anni) a delineare con lungimiranza una programmazione accurata ed efficace nell'offerta.

In Italia, nonostante la molteplicità di processi legislativi volti a definire l'identità statutaria delle Fondazioni, permane una fluidità destabilizzante su questioni che riguardano punti cardine, come le normative sugli appalti, le modalità dei contratti dei dipendenti e di collaborazione, il rapporto con le Istituzioni governative e le leggi alle quali fare riferimento; il tutto, in un quadro in cui lo Stato, che pure fornisce alle Fondazioni liriche la loro *raison d'être*<sup>1</sup>, non è in grado di comunicare l'ammontare del contributo del FUS prima della fine dell'anno in corso (indicativamente ad Ottobre), complicando drammaticamente il funzionamento di quella macchina meravigliosa che è il Teatro.

Nei rapporti con gli altri due soci fondatori, il Comune e la Regione, si è riusciti più facilmente a trovare un equilibrio, sotto questa Sovrintendenza particolarmente sereno, testimoniato dall'incremento delle risorse a sostegno del Teatro e dagli interventi volti a supplire carenze di entrate provenienti dallo Stato; con quest'ultimo invece, nonostante i

---

<sup>1</sup> Legge sui teatri di interesse nazionale: articoli 10, 11, 12 e 13 del DM 27 Luglio 2017



tentativi di risolvere i problemi preesistenti e correnti, permangono delle criticità. Quale vicepresidente dal 2019 della Fondazione ANFOLS<sup>2</sup>, Macciardi ha sottolineato la necessità di rafforzare la collaborazione con le istituzioni governative, da tradursi, fra le altre cose, in una maggiore certezza e tempestività nel versamento dei contributi, che deve essere su piano almeno triennale. Questo permetterebbe non solo una più efficace programmazione della Stagione, ma anche una valutazione più consapevole ed oggettiva delle performance del Teatro in termini economico-finanziari.

Ad oggi il Teatro riceve circa la metà dei fondi statali previsti un decennio fa (ora 8,5milioni) e la comunicazione dell'entità del contributo giunge solitamente ad Ottobre, quindi al termine dell'anno corrente; il Ministero comunica solo allora quale deve essere il margine di utile da tenere. Per il 2019 si è trattato di una cifra fra 500 mila e un milione di euro, che per un'azienda con un bilancio di 21 milioni costituisce una percentuale enorme (5%).

Questa situazione inficia pesantemente tutte le attività ordinarie della Fondazione, a cominciare dalle previsioni dei costi strutturali, sulle quali poi è difficile intervenire con correzioni.

Il problema di queste strutture, nate negli anni Settanta come enti fortemente dipendenti dallo Stato, hanno ancora oggi un modello gestionale-organizzativo che purtroppo non si è evoluto prontamente a livello normativo e vede i dipendenti stabili come imputati delle difficoltà dei teatri; in realtà è il costo del lavoro a non essersi adattato al variare dei contributi provenienti dallo Stato, che prima veniva quantificato proprio in base al numero dei dipendenti stabili. Ciò ha minato quella correlazione che poteva garantire il loro mantenimento, mantenutasi fino al periodo dei grandi tagli nella seconda metà del primo decennio del duemila.

Possiamo dire quindi che tutta l'economia dello spettacolo, come il settore cultura, non è mai stata oggetto di un vero programma di investimento che vada oltre il mero aspetto economico, ma che permetta di implementare le risorse disponibili; la quota destinata ai beni culturali del nostro PIL è risibile<sup>3</sup>, a fronte di percentuali molto più importanti in altri paesi europei.

---

<sup>2</sup> “L'Associazione Nazionale Fondazioni Lirico-Sinfoniche A.N.FO.L.S. riunisce i dodici Teatri d'opera, presenti su tutto il territorio nazionale, derivanti dalla trasformazione degli Enti lirico-sinfonici ai sensi del D.lg. n. 367 del 29 Giugno 1996 e successive modificazioni e integrazioni, e di cui alla Legge 11 novembre 2003, n. 310” fonte: Agis Musica

<sup>3</sup> 250 miliardi, il 17% del PIL, fonte: Mibac

Il neo Sovrintendente scaligero Dominique Meyer<sup>4</sup> racconta che nella capitale austriaca ogni settimana vengono venduti in media 70.000 euro in biglietti per lo spettacolo dal vivo.

Come è possibile tutto ciò? Innanzitutto, le modalità di erogazione dei finanziamenti permettono un'elaborazione oculata dell'offerta, che viene divulgata e pubblicizzata efficacemente in tutta la città; la comunicazione sinergica fra gli attori della cultura viennese permette di evitare l'insorgere della concorrenza, in un panorama pure così ricco di eventi e attività di alto profilo.

In secondo luogo, la cittadinanza è introdotta sin dalla tenera età al grande repertorio sinfonico e lirico: nella stessa Vienna vi è più di un teatro dedicato ai bambini in età scolare, dagli 11 ai 14 anni, in cui più della metà degli spettacoli non sono fatti solamente *per* i bambini, ma sono messi in scena dai giovani stessi.

Per ciò che concerne il cartellone 2020 del Comunale, già tre anni fa sorse l'idea di riportare *Tristan und Isolde* a Bologna; dapprima si pensò ad una produzione originale TCBO, ma la situazione di incertezza di cui sopra, che non permetteva di quantificare le risorse a disposizione, ostacolò lo sviluppo dell'idea.

Macciardi, come Direttore Generale, valutò con l'allora Sovrintendente alcune proposte provenienti da artisti e registi, tutti però scoraggiati dall'esiguità del budget.

Nel 2017, grazie alle relazioni nate attraverso il network Opera Europa, il Direttore scoprì l'intenzione di Le Monnaie di mettere in scena il *Tristan und Isolde*. Forte di una *relationship* già consolidata con la Sovrintendenza di Bruxelles, il Comunale si è aggiunto alla produzione con un anticipo tale da permettere una progettazione dell'allestimento che ha tenuto conto, per quanto possibile, sia delle caratteristiche del Teatro di Le Monnaie che di quelle del Comunale, mentre invece il team registico era già stato individuato.

Già nel 2014 infatti una prima coproduzione con La Monnaie ha permesso di mettere in scena il *Parsifal* secondo Romeo Castellucci, e nel 2015 la *Jenůfa* di Janáček premiata con il Premio Abbiati; frutto di questa sintonia internazionale sarà anche *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss, che aprirà la Stagione 2021.

Oltre alle iniziative di coproduzione che, specie se su piano internazionale, concorrono alla valutazione in positivo rispetto ai parametri FUS, è pur vero che alle Fondazioni liriche è richiesto anche di essere creatrici di nuove produzioni, essendo il teatro costituzionalmente deputato anche all'innovazione; il cartellone deve quindi perseguire l'equilibrio fra repliche

---

<sup>4</sup> al momento alla guida dell'Opera di Vienna, arriverà come sovrintende della Scala dal primo Marzo.

dei titoli più accattivanti ed opere nuove, che non possono essere proposte in numero eccessivo (nel caso del Comunale si punta ad un titolo all'anno).

Fino a qualche anno fa le scelte di cartellone erano guidate quasi esclusivamente dal gusto e dalla visione del Direttore artistico; il Sovrintendente Macciardi, che oggi ricopre anche il ruolo di Direttore artistico, ha elaborato il cartellone 2020 tenendo presente, oltre alla componente artistica, anche le caratteristiche del pubblico a cui ci si rivolge, in connessione con gli obiettivi di occupazione della sala.

Guardando ancora all'estero, i parametri di soddisfazione in questo senso sono del tutto diversi: racconta Meyer, ormai ex Direttore della Staatsoper di Vienna (la quale offre 300/320 spettacoli all'anno), che si può supporre di incorrere in problemi in chiusura di bilancio solo se a più di 10 serate non registra il tutto esaurito; tale ragionamento viene fatto in un contesto culturale in cui vengono allestiti posti anche all'esterno del Teatro, per permettere a tutto il pubblico interessato di seguire le dirette streaming delle recite.

## IL TITOLO WAGNERIANO

Negli ultimi anni il Comunale è uscito dalla grave crisi iniziata nel 2000, che non ha permesso di raggiungere il pareggio di bilancio<sup>5</sup> fino al 2016.

Forte dell'equilibrio ritrovato, la priorità è diventata ora quella di ridare un'identità al Teatro; questo non perché questa gli manchi, anzi: proprio perché uno dei più antichi d'Italia e d'Europa, è ora di importanza strategica valorizzare questo suo ruolo storico, anche alla luce delle prime che trovarono qui la porta d'accesso all'Italia.

Per il Teatro è l'inizio di un ciclo che prevede la messa in scena nei prossimi quattro anni di *Löhengrin* nel 2021 (a 150 anni dalla prima bolognese), nel 2022 *Parsifal*, nel 2023 *L'Olandese volante*, mentre nel 2024 sarà la volta del *Tannhäuser*.

Il Comunale, infatti, è un teatro Wagneriano. *Tristan und Isolde* fu rappresentata a Bologna il 2 Giugno 1888, per la prima volta in Italia, così come gli altri quattro titoli.

Il debutto del *Löhengrin* a Bologna avvenne il 1 Novembre 1871, diretto dal Maestro Angelo Mariani, ed il successo fu notevole; ad una delle quattordici repliche presenziò anche Giuseppe Verdi, accompagnato da Arrigo Boito.

Il 31 maggio 1872 il Consiglio municipale assegnò a Wagner la cittadinanza onoraria, consacrando il Teatro Comunale a tempio del culto wagneriano in Italia; vi si terranno

---

<sup>5</sup> il Teatro Comunale sta ripagando un debito ventennale che gli impone di ricercare un utile annuale.

anche le prime italiane di *Tannhäuser* (1872), *Il vascello fantasma* (1877) e *Parsifal* (1914).

Queste sono le premesse storiche verso le quali risvegliare l'interesse del pubblico, permettendo al Comunale di essere riconosciuto come teatro votato e specializzato nel repertorio wagneriano, un punto di riferimento a livello nazionale.

Altri teatri italiani non hanno avuto la fortuna di ospitare altrettante prime esecuzioni o nuove commissioni, mentre l'“investitura” di cui può fregiarsi il Comunale risplende nella cornice contenente la lettera di ringraziamento di Wagner al Sindaco di Bologna, in occasione della consegna delle chiavi della città.

Nell'odierno panorama culturale, fortemente composito e concorrenziale, l'idea della Sovrintendenza è quella di affermare la naturale propensione del Teatro al repertorio di tardo Ottocento e della prima metà del Novecento (specialmente italiano), che lo rese in quegli anni punto di riferimento della Lirica europea.

Certo un repertorio di questo tipo richiede senza dubbio una volontà di approfondimento da parte del pubblico: per soddisfare quest'esigenza sono state organizzate delle attività di divulgazione e di riflessione, come gli Incontri con il pubblico tenuti da Macciardi e altri collaboratori a ridosso della prima di ogni spettacolo, per parlare dell'opera e raccontare di alcuni elementi su cui focalizzare l'attenzione e l'ascolto, fornendo un punto di partenza per l'approfondimento autonomo e la comprensione del titolo.

Anche in questo Bruxelles si pone come modello di riferimento virtuoso: come da prassi tipicamente mitteleuropea, la figura del drammaturgo (una sorta di regista interno che studia ed introduce i registi ospiti alla storia e alla struttura del teatro), incontra sempre il pubblico prima di tutti gli spettacoli, dando vita ad un appuntamento fisso molto partecipato ed apprezzato.

Quindi, mentre all'estero il pubblico è tendenzialmente molto preparato, in Italia la lirica è ancora percepita come evasione, passatempo: diversamente da forme artistiche più “leggere” o anche del repertorio sinfonico, che può “arrivare” all'ascoltatore forte anche solo del flusso musicale coinvolgente, nell'Opera vi sono tutta una serie di elementi (dalla drammaturgia, alla regia, all'analisi musicale, alle premesse filosofiche) che richiedono una certa contestualizzazione.

Anche le scelte di regia e scenografia hanno contribuito a rendere questa prima un esperimento ardito ed interessante in termini di aspettative di accoglienza; la regia d'oltralpe tende ad essere fortemente invasiva rispetto alla musica e tende a prendere forma dalla componente filosofica, a scapito della resa estetica.

Secondo il regista Lorenzo Mariani<sup>6</sup> “c’è quella fascia a nord delle Alpi, in cui si fa un certo tipo di Theaterregie, che sarebbe impossibile presentare al disotto”.

Nel caso specifico, quello di Le Monnaie è un pubblico che potremmo definire opposto a quello italiano, interessato alla provocazione, agli imprevisti, che vuole essere sorpreso dalla messinscena. Il motivo risiede nel fatto che questo Teatro ha scelto di legare il suo nome a spettacoli innovativi e non tradizionali, raccogliendo di conseguenza un certo tipo di *audience*: in questo modo ha cercato di differenziare e distinguere la sua offerta rispetto a quella di altri temibili *competitors* (i teatri di Amsterdam, Parigi, Londra).

Dagli anni Settanta la linea registica preponderante ha voluto accantonare la rappresentazione delle *historiae* di Wagner, valorizzando la sfera dei sentimenti, dell’inconscio, delle filosofie sottese; ciò offre uno spazio sconfinato all’ideazione del regista e dello scenografo, come avvenne per lo storico *Parsifal* di Castellucci<sup>7</sup>: “*non fu più il Parsifal di Wagner o di Roberto Abbado, ma la visione, il percorso mentale del regista; il risultato fu in grado di spaccare il pubblico, diventando amatissimo od odiatissimo*”.

Allo stesso modo la lettura del capolavoro *Tristan und Isolde* della coppia creativa Polzin - Pleger ha costretto l’affezionato pubblico del Comunale ad abbandonare i propri pregiudizi e aspettative sin dalla prima scena, così lontana dal rassicurante immaginario cortese “*cappa e spada*”.

## IL CARTELLONE 2020

La Stagione d’Opera 2020 è stata inaugurata Venerdì 24 Gennaio con il *Tristan und Isolde*, coprodotto insieme al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles; ha visto al suo esordio teatrale in Italia il regista tedesco Ralf Pleger in collaborazione con lo scenografo Alexander Polzin; direzione di Juraj Valčuha.

*Madama Butterfly* di Giacomo Puccini (20-27 Febbraio) è firmata da Damiano Michieletto; Pinchas Steinberg la dirigerà per la prima volta a Bologna dopo *Il Trovatore*, che ha inaugurato la Stagione 2019.

---

<sup>6</sup> La sua attività di regista l’ha visto impegnato nei maggiori teatri italiani e stranieri. Dal 2005 al 2013 è stato Direttore Artistico al Teatro Massimo di Palermo. Durante la sua Direzione il Teatro Massimo si è aggiudicato quattro Premi Abbiati in quattro anni e ha ricevuto nel 2011 un Premio della Critica Nazionale. L’ultimo Premio Abbiati, vinto nel 2013, è per l’allestimento del *Ring* con la regia di Graham Vick. Oltre all’attività registica Mariani ha insegnato musica, teatro e letteratura negli Stati Uniti, Italia, Svezia e Cina. Fonte: sito ufficiale della società PAV.

<sup>7</sup> Romeo Castellucci, nato a Cesena nel 1960, regista teatrale e scenografo. Nel 2005 Direttore della 37<sup>a</sup> Edizione della Biennale di Venezia Settore Teatro, insignito nel 2013 del Leone d’oro alla carriera.

Il 18-24 Marzo sarà la volta de *La cenerentola* di Gioachino Rossini nella versione pop-surrealista di Emma Dante. Sul podio Yi-Chen Lin, che tornerà al Comunale dopo *Le nozze di Figaro* nel 2016.

È affidato alla regia di Claire Gibault il melologo *Eternapoli* (27-28 Marzo), realizzato in coproduzione con l'Arena del Sole. Rappresentato in prima assoluta al Teatro di San Carlo di Napoli nel 2018, il lavoro è ispirato al romanzo di Giuseppe Montesano *Di questa vita menzognera* e avrà come protagonista l'attore Toni Servillo, voce narrante insieme a Imma Villa.

I nuovi allestimenti che andranno in scena in questa Stagione sono realizzati all'interno dei laboratori di scenografia e attrezzeria del Comunale, dove i tecnici specializzati curano la costruzione e la decorazione della scenografia dell'opera lavorando assieme a saldatori e tecnici-costruttori.

*L'elisir d'amore* (4-10 Aprile) è proposto nel nuovo allestimento del TCBO, diretto da Jonathan Brandani con la regia di Pablo Maritano. Realizzato in coproduzione con l'Auditorio de Tenerife e il Teatro Statale dell'Opera e del Balletto di Tbilisi nell'ambito del progetto "Opera Next", è oggetto del programma di finanziamento di *Creative Europe* e vede impegnati interpreti selezionati dalla Scuola dell'Opera del Teatro Comunale e dall'Accademia di formazione *Opera (e)Studio* di Tenerife.

*Luisa Miller* (15-21 Aprile) sarà una nuova produzione in forma semiscenica firmata dall'artista della luce e progettista ravennate Mario Nanni e diretta da Ido Arad al suo debutto in Italia.

Seguiranno l'oratorio *Die Schöpfung* (La Creazione) di Haydn (23-24 Aprile), diretto dal Maestro del Coro del TCBO Alberto Malazzi e *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea (9-17 Maggio), nel nuovo allestimento del TCBO ideato da Rosetta Cucchi; dirige il maestro israeliano Asher Fisch.

*Lucrezia Borgia* (16-23 Giugno) è proposta nella nuova coproduzione con l'Auditorio de Tenerife, l'Ópera de Oviedo e il Teatro de la Maestranza di Siviglia, firmata da Silvia Paoli e diretta dall'ucraino Andriy Yurkevich, reduce dal successo bolognese con *Simon Boccanegra* nel 2018.

*La mano felice* (Die glückliche Hand) e *Il castello del principe Barbablù* di Arnold di Schönberg e Béla Bartók(7-12 Luglio) sono fusi nel nuovo progetto creativo di Stefano Ricci, già in scena al Teatro Massimo di Palermo nel 2018 e diretto da Marco Angius.

L'*Otello* di Verdi (11-18 Novembre) è proposto nella nuova versione del regista Gabriele Lavia con la direzione di Asher Fisch, impegnato nel suo secondo titolo del 2020.

Chiude il cartellone *La bohème* (12-23 Dicembre) ideate dal regista inglese Graham Vick per l'inaugurazione di Stagione del Comunale nel 2018 e vincitrice del premio Abbiati come miglior spettacolo dell'anno; dirige il maestro Francesco Ivan Ciampa.

## IL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

### UN PO' DI STORIA

Dopo l'incendio che nel 1745 distrusse l'allora Teatro Malvezzi, realizzato totalmente in legno, nel Gennaio 1756 il Senato bolognese commissionò la costruzione di un nuovo teatro d'opera in pietra all'esponente della famosa famiglia di architetti teatrali e di scenografi Antonio Galli Bibiena, su finanziamento del Senato bolognese e del Vaticano. Bibiena propose al Senato di edificare il nuovo teatro nella Strada San Donato (attuale via Zamboni) dove un tempo sorgeva il Palazzo dei Bentivoglio con i suoi giardini, distrutti nel 1507, quando la famiglia fu cacciata dalla città: nell'area prospiciente l'attuale piazza Verdi furono gettate le nuove fondamenta, nella primavera del 1756.

I lavori furono portati avanti fra accese polemiche con la cittadinanza e i maggiori architetti bolognesi, dovute in parte a inimicizie e gelosie personali ma legate anche al diffondersi delle idee illuministiche, che cozzavano contro la progettazione del Bibiena, portatore della consolidata tradizione barocca.

L'architetto si vide costretto a modificare il progetto originale, soprattutto per ragioni economiche: ridotto il boccascena, i palchi furono differenziati in solo due tipologie, la curvatura a campana divenne molto meno accentuata e dovette rinunciare a molte delle idee ornamentali.

Anche la pietra usata per l'interno del teatro dovette alla fine essere modificata, perché troppo riverberante: al tempo, infatti, per conservare la pienezza sonora della musica orchestrale, le sale venivano ricoperte con un grosso spessore di intonaco fono-riflettente. L'inaugurazione del Teatro avvenne il 14 maggio 1763, con l'opera inedita *Il Trionfo di Clelia* su libretto di Pietro Metastasio e musicata da Gluck, e vide l'allestimento realizzato dallo stesso Bibiena.

In occasione dell'inaugurazione del nuovo Teatro Corso nel 1805 si volle rilanciare l'immagine del Teatro Comunale, che non si era evoluto rispetto alle innovazioni tecnologiche del periodo e rischiava di subirne fatalmente la concorrenza; il macchinista Ferrari costruì un argano<sup>8</sup> per innalzare la platea e aumentare lo spazio per il palcoscenico, mentre nel 1818-1820 l'architetto comunale Giuseppe Tubertini operò il primo importante restauro, seguito da altri interventi nella seconda metà del secolo.

---

<sup>8</sup> una macchina che può applicare forze verticali per sollevare carichi, o forze orizzontali per trascinarli, per mezzo di un organo di trazione.



Un grave incendio distrusse nel 1931 il palcoscenico e il sipario, che venne ricostruito l'anno successivo e finalmente nel 1935-1936 l'architetto Umberto Ricci completò la facciata, rimasta sempre incompiuta, dandole l'aspetto attuale.

Già dal dopoguerra il Comunale tornò a rivestire un ruolo importante nel panorama italiano, confermando la propria eccellenza sul piano artistico anche fuori dall'Italia e conquistando il consenso di pubblico e critica.

Il 23 giugno 1980 il Teatro venne dichiarato inagibile e chiuso al pubblico a causa della struttura lignea sotto il pavimento del loggione, del quarto e del quinto ordine, corrosa gravemente dai tarli.

I successivi interventi di restauro non furono sempre efficaci e puntuali, tanto che compromisero anche l'acustica della sala; il Consiglio di Amministrazione del Teatro si vide costretto a nominare una commissione per i lavori di restauro che fosse in grado di valutare e guidare l'operato dei tecnici.

I lavori proseguirono a ritmo serrato e il 5 dicembre 1981 si riaprì il sipario con la rappresentazione dell'*Aida* di Giuseppe Verdi.

La storia del Comunale è legata a doppio filo con le biografie di molti compositori, come Gluck, Mozart (che studiò all'Accademia Musicale di Bologna) e Rossini, che visse a lungo in città e vi portò spesso in scena le sue opere; nel 1867 ci fu la prima rappresentazione italiana del *Don Carlo* di Verdi, a pochi mesi di distanza dalla "prima" parigina; come già detto, grazie al Teatro Comunale, Bologna acquisì la fama di città "wagneriana", forte della rappresentazione di ben quattro opere del Maestro in anteprima italiana.

Nel 1871, infatti, i coniugi Lucca si misero in contatto con Wagner attraverso il Direttore Angelo Mariani per portare il *Lohengrin* in Italia.

Individuato il traduttore in italiano del libretto, il baritono palermitano Salvatore Marchesi, presero a trattare con la Giunta Municipale e la Direzione del Teatro, oltre che con i relativi scenografi, costumisti e direttore tecnico: il gruppo, insieme al Sindaco di Bologna, si recò a Monaco per assistere a una recita dell'opera e raccogliere delle idee circa l'allestimento.

La première ebbe luogo il primo novembre, suscitando l'entusiasmo degli scapigliati italiani (fra i quali Arrigo Boito), ma anche il disappunto di Giulio Ricordi e di Giuseppe Verdi.

Questi assistette alla recita Domenica 19 Novembre, nascosto nel fondo di un palco centrale di secondo ordine, sperando di passare inosservato; non rispose nemmeno

all'ovazione suscitata da Luigi Monti, agente di Ricordi a Bologna, che dopo il II atto lo additò gridando il celebre “*Viva Verdi!*”.

Verdi aveva portato con sé uno spartito dell'opera (per pianoforte e canto) sul quale segnò con una matita, durante la recita, 114 annotazioni, molte delle quali negative, sulla conduzione dell'orchestra, dei cori e dei solisti da parte del Mariani; per quanto riguarda la musica, a una quarantina di giudizi negativi si associarono circa diciannove giudizi positivi.

Al di là della storica polemica fra i due Maestri, che in Italia fu fomentata più che altro dalla stampa tra i seguaci dell'uno e i seguaci dell'altro, Verdi percorse fin dall'anno della revisione della *Traviata* (1854) una strada creativa che lo portò a una strumentazione sempre più raffinata, una maggiore rilevanza espressiva dell'orchestrazione, oltre che a servirsi dei ritorni tematici e attenuando la preminenza delle forme chiuse: si era avvicinato al *Musikdrama*<sup>9</sup>.

Nel Febbraio 1899, ormai ottantaseienne, confessò a Felix Philippi, giornalista dell'importante quotidiano berlinese “*Berliner Tageblatt*”:

*“... cerco incessantemente di penetrare nel sublime mondo wagneriano. Gli sono debitore di innumerevoli ore di meravigliosa esaltazione. [...] L'opera che ha suscitato la mia più grande ammirazione è il Tristano. Di fronte a questa titanica costruzione resto sempre con immenso stupore. [...] Penso che il II atto sia una delle creazioni più sublimi dello spirito umano nel campo dell'invenzione musicale, in particolare per la tenerezza e la sensualità dell'espressione musicale e per la geniale strumentazione<sup>10</sup>.”*

## IL TEATRO E LA CITTÀ

Il legame del Comunale con la città di Bologna ha attraversato nei periodi più o meno felici nel corso dei decenni, giungendo fra anni Novanta e il primo decennio del Duemila ad uno scollamento molto marcato.

Se a livello territoriale, infatti, la vicinanza con il polo universitario ha da sempre assicurato un continuo ricambio nel pubblico giovanile, questa particolare zona del centro di Bologna ha vissuto anche problemi di degrado, causato non tanto dalla frequentazione degli studenti, quanto da attività di spaccio di stupefacenti e simili, che ne hanno minata la reputazione.

---

<sup>9</sup> Ferrario I. per il convegno *Verdi, Wagner e il Lohengrin a Bologna nel 1871*, per Associazione wagneriana di Milano.

<sup>10</sup> Cesari, G., Luzio, A. *I copialettere di Giuseppe Verdi*. Commissione Esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel centenario della nascita, 1913, IV: Copia anastatica, ed. Forni, A. 1987.

Sul versante interno invece, la focalizzazione costante sulle diatribe intestine di inizio secolo ha finito col penalizzare la qualità dell'offerta artistica; nel 2010 si è raggiunto l'apice, che ha portato continui scioperi e scontri fra Sovrintendenza e personale, artistico e non.

La sublimazione di questa situazione fu l'innescarsi di uno scontro tutto politico sotto la giunta Cofferati: le sigle sindacali, partendo da una comunicazione pubblicata in bacheca dell'allora Gestore del personale, fecero causa alla Fondazione e al Presidente per comportamento antisindacale.

Questo periodo di lotta senza quartiere portò ad anni di tendenziale disaffezione da parte del pubblico, specialmente tra gli abbonati, scoraggiati dagli scioperi, dalle contestazioni e dalle occupazioni di parte del Teatro.

Dal 2014-15 vennero contratti debiti importanti, così come accadde per tante altre Fondazioni liriche che condividevano una gestione meno manageriale e più artistica; nel caos generale non venne riservata la giusta attenzione ai provvedimenti da prendere: fu così che, come altre otto realtà italiane, anche il Comunale entrò in piano di risanamento. Da quel momento è subentrato un team manageriale con tutt'altro tipo di approccio: il Direttore Boschini<sup>11</sup> ha applicato criteri più privatistici, permettendo di stabilizzare e ridurre il costo del lavoro.

Prese queste misure urgenti, dal 2016 il focus si è finalmente spostato sul tema della *reputation*, il che significava innanzitutto raggiungere il pareggio di bilancio (cosa avvenuta nel 2017-18 e 19) e quindi, ripresentarsi alla Città con un volto diverso.

E' stata lanciata un'offerta di visite guidate e sono state organizzate aperture straordinarie del Teatro per avvicinare un pubblico il più vasto possibile in termini di fasce sociali ed anagrafiche, attraverso l'abitudine alla frequentazione del Teatro anche in quanto spazio fisico (a tale scopo, è stata inaugurata anche una nuova terrazza estiva); cito a titolo esemplificativo il progetto "*Domenica al Comunale*", una serie di concerti in matinée preceduti da una visita guidata al Teatro; all'interno di questa iniziativa rientra anche il progetto regionale *Music Garden*, ideato come vetrina per i giovani talenti dei principali istituti musicali dell'Emilia Romagna.

Giunti a questo punto, anche la politica è tornata ad essere da diffidente ad amica; con i loro sussidi Comune e Regione hanno supplito alla riduzione del Fondo statale; a suggellare il rapporto in buona parte riconquistato, la Stagione 2020 è stata aperta alla

---

<sup>11</sup> Direttore del personale, organizzazione, commerciale.

presenza delle autorità territoriali da un'opera wagneriana, una produzione di altissimo livello artistico che fino a pochi anni fa il Comunale non avrebbe potuto permettersi. Oggi il Teatro Comunale non è più visto come un'entità problematica, ma ha invece dimostrato di avere la volontà e la forza per restare Fondazione lirico sinfonica, votata all'innovazione e alla qualità artistica.

## LA STRUTTURA

La Sala Bibiena è la principale del Teatro; con la caratteristica pianta a campana, presenta quattro ordini di palchi e un loggione:

- Capienza sala: 900 posti (platea, palche e loggione)
- Spazio calpestabile palcoscenico: 460 mq
- Specifiche tecniche: sistema di movimentazione del palcoscenico, registrazioni audio e video, utilizzo pianoforti e apparecchiature per amplificazione e videoproiezione, dispositivi di illuminotecnica a richiesta.

Il foyer principale del Teatro è il Foyer Respighi; situato al piano terra, si affaccia su Piazza Verdi:

- Dimensioni: 22m x 9,2m
- Posti a sedere: fino a 120 persone (disposizione a platea)
- Capienza a buffet: fino a 250 persone
- Servizio ristorazione con tavoli: fino a 150 persone

Nella piccola Rotonda Gluck, a pianta ovale, si è tenuta la conferenza stampa del *Tristan und Isolde* il 23 Gennaio 2020:

- Dimensioni: 11m x 7,5m
- Posti a sedere: fino a 50 persone (disposizione a platea)
- Capienza a buffet: fino a 100 persone
- Servizio ristorazione con tavoli: fino a 50 persone

Il Foyer Rossini corrisponde al terzo ordine del Teatro e consente l'accesso alla terrazza, che nella bella stagione ospita eventi di intrattenimento:

- Dimensioni: 22m x 9,4m
- Posti a sedere: fino a 120 persone (disposizione a platea)
- Capienza a buffet: fino a 250 persone
- Servizio ristorazione con tavoli: fino a 150 persone

Conclude la panoramica il Teatro Manzoni, nato a Bologna nel 1933 come cinema ospitato in un prestigioso palazzo stile *Art Nouveau* a due passi da Piazza Maggiore.

Il Teatro Manzoni è oggi un importante centro culturale e di aggregazione sociale che ospita mostre, congressi, spettacoli dal vivo:

- Capienza sala: 1228 posti

- Capienza Sala conferenze al primo piano: fino a 90 persone
- Capienza foyer al piano interrato: 200 persone (bar disponibile per light lunch ed eventi)

## ORGANIGRAMMA

<b>Il Teatro Comunale</b>	
<b>Sovrintendente e Direttore artistico</b> Fulvio Macchiardi	<b>Maestro del Coro</b> Alberto Malazzi
<b>Direttore del personale, organizzazione, commerciale</b> Maurizio Boschini	<b>Direttore area artistica, casting e programmazione</b> Mauro Gabrieli
<b>Direttore affari generali e amministrazione</b> Marco Stanghellini	<b>Area sviluppo</b> Alessandro Bianchi
<b>Direttore allestimenti scenici</b> Manuela Gasperoni	<b>Ufficio Stampa</b> Skill&Music
<b>Area Amministrativa</b>	
<b>Segreteria di sovrintendenza</b> Maria Rita Romagnoli, Roberta Brun	<b>Produzione</b> Giuliano Guernieri, Andrea Gozza
<b>Regia e direzione di scena</b> Gianni Marras, Vincenzo Martorana	<b>Servizi musicali per il territorio</b> Valentino Corvino
<b>Segreteria artistica</b> Maria Gabriella D'Auria	<b>Archivio musicale</b> Valentina Brunetti, Silvano Olivieri
<b>Allestimenti scenici</b> Evelina Oddone, Renato Morselli, Anna Bortolloni	<b>Scuola dell'Opera</b> Michele Galli, Maria Rita Romagnoli, Paolo Marzolini
<b>Marketing e comunicazione</b> Maurizio Tarantino, Cinzia Roncassaglia	<b>Personale</b> Morena Zuffa, Salvatore d'Aquino, Francesca Ventura
<b>Amministrazione del personale</b> Sabrina Bittini, Barbara Pasqui	<b>Contratti</b> Silvia Benati, Donatella Morgione
<b>Amministrazione finanza e</b> Maria Grazia Valeriani, Emiliano Bonetti, Roberta Zerbini, Gloria Bernardini	<b>Affari generali</b> Laura Filippini
<b>Sistemi informativi</b> Carlo Selleri	<b>Biglietteria</b> Agata Eroè, Annalisa Roberti, Mirko Vanelli, Serena Facioni
<b>Area Tecnica</b>	
<b>Macchinisti</b> Capo macchinista: Cleto Tani	<b>Elettricisti</b> Responsabile: Daniele Naldi
<b>Sartoria</b> Responsabile sartoria, trucco, parruccho, calzoleria: Stefania Grazia Scaraggi	<b>Parrucchiera</b> Francesca Rita Iuculano
<b>Audio-Video</b> Emiliano Goso, Roberto Ranzi	<b>Attrezzatura-scenografia</b> Responsabile attrezzatura, laboratori e logistica: Giordano mazzocchi Scenografo Realizzatore: Stefano Iannetta

<b>Manutenzione sede</b> Gianluca Aluffi, Luca Mainardi	<b>Servizi generali</b> Andrea Alessandrini Stefano Grimandi Paolo Laci
<b>Orchestra</b>	
<b>Coro</b> Direttore: Alberto Malazzi Altro Maestro del Coro: Mario Benotto <b>Coro voci bianche</b> <b>Coro giovanile</b>	
<b>Maestri collaboratori</b> Stefano Conticello, Nicoletta Mezzini, Andrea Bonato, Cristina Giardini, Michele Melchioni (alle luci)	

TABELLA 1: ORGANIGRAMMA TCBO.

L'organigramma attuale è frutto della ristrutturazione voluta dal programma di risanamento; soprattutto a livello apicale, vede accentrate in alcune figure un numero inusuale di funzioni, le quali, in una situazione più stabile (che in altre parole, può permettere spese interne maggiori), saranno divise fra più soggetti.

Basti vedere come il Direttore Boschini si occupi sia di direzione del personale sia dell'area commerciale e organizzativa.

Questa redistribuzione di responsabilità avverrà anche ad altri livelli della struttura.

I corpi artistici resteranno più o meno invariati: l'organico di coro e orchestra è regolato da simmetrie aritmetiche e geometrie che non possono essere alterate.

La parte tecnica e amministrativa è stata più ampiamente oggetto di ritocchi, sia perché la legge ha indicato queste come aree di azione prioritarie, sia perché più si prestano a una conversione a un approccio più aziendale, rimodernandosi rispetto agli schemi tipici degli enti pubblici.

Attualmente la Direzione del personale sta investendo maggiormente nell'outsourcing, per quel che concerne servizi come la portineria, biglietteria del Teatro Manzoni e in parte del personale di sala.

Il Comunale è fra le Fondazioni meno dispendiose sia dal punto di vista del numero di dipendenti organici, sia da quello del costo del lavoro: in accordo con la politica di risanamento, infatti, alcuni accordi integrativi con premi di produzione sono stati congelati comportando una decurtazione degli stipendi.

## LE FONDAZIONI LIRICO SINFONICHE ITALIANE

La Fondazione Teatro Comunale di Bologna è una delle quattordici Fondazioni lirico sinfoniche italiane; esse perseguono, senza scopo di lucro, l'obiettivo di diffondere l'arte musicale e gestire direttamente gli spazi dei teatri in cui realizzano le loro stagioni di lirica, di balletto e di sinfonica<sup>12</sup>.

Le Fondazioni hanno personalità giuridica di diritto semi-privato, un modello che ha una lunga storia evolutiva a partire dall'epoca fascista, quando, per mantenere un saldo potere di indirizzo e di controllo da parte dello Stato, venne imposta la forma giuridica dell'ente pubblico a tutti i Teatri Lirici italiani<sup>13</sup>.

La totale dipendenza dai finanziamenti pubblici, l'ingerenza degli organi politici e la burocratizzazione eccessiva si rivelarono incompatibili con le grandi dimensioni di questa tipologia di enti e con i costi da sostenere (particolarmente elevati nel caso del personale dipendente), determinando l'impossibilità di attrarre contributi privati e di elaborare strategie per raccogliere redditi complementari; inoltre, l'assenza di una programmazione artistica e gestionale su base pluriennale minava la cooperazione tra i diversi enti, nella fase di produzione e offerta degli spettacoli sul territorio.

La *Legge Corona del 14 agosto 1967* confermò il ruolo delle Fondazioni di "rilevante interesse generale dell'attività lirica e concertistica", la loro personalità giuridica di diritto pubblico e il principio del rispetto della parità di bilancio, ma senza porre mano alle situazioni di deficit.

Nel 1985 con la *Legge 30 aprile n. 163*, venne istituito il Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS) quale fondo statale a garanzia destinato alla tutela e allo sviluppo dell'attività lirica; seguirono<sup>14</sup> alcune disposizioni in merito al contenimento dei disavanzi e allo scioglimento dei consigli di amministrazione inadempienti.

Con gli anni Novanta lo Stato dovette rivedere il suo ruolo di finanziatore, limitando le spese a fronte dell'aumento del debito pubblico e del periodo di crisi generale: la trasformazione degli Enti Lirici in Fondazioni lirico - sinfoniche di diritto privato avvenne nel 1996, con il *d.l. 29 giugno 1996, n. 367 (Disposizioni per la trasformazione degli enti che operano nel settore musicale in fondazioni di diritto privato)*, la cosiddetta *Legge di privatizzazione degli enti lirici* o *Legge Veltroni*.

---

<sup>12</sup> Come disciplinato dall'art.3 del D.L. 29 Giugno 1996 in materia di "Disposizioni per la trasformazione degli enti che operano nel settore musicale in fondazioni di diritto privato".

<sup>13</sup> D.l. 3 Febbraio 1936 n. 438

<sup>14</sup> D.l. 11 Settembre 1987 n.374

Tale legge avviò un processo di trasformazione obbligatoria degli enti autonomi lirici e delle istituzioni concertistiche assimilate riconosciuti dalla *Legge Corona* e degli altri enti operanti nel settore musicale che svolgano attività di rilevanza nazionale.

L'obiettivo fu di incoraggiare la partecipazione finanziaria dei privati attraverso agevolazioni fiscali, favorire la semplificazione della struttura organizzativa e l'inserimento all'interno del consiglio di amministrazione di membri individuati dai soggetti privati e di regolare il personale dipendente tramite una contrattazione collettiva nazionale, garantendo una maggiore autonomia gestionale.

Si tratta di una privatizzazione "*formale e non sostanziale*" <sup>15</sup>: oltre a perseguire scopi di interesse pubblico e ad appoggiarsi a fonti finanziarie provenienti dalla finanza pubblica, la disciplina degli organi è prevista direttamente dalla legge, la gestione finanziaria è soggetta al controllo della Corte dei conti e la vigilanza sull'attività delle fondazioni all'autorità di governo con poteri anche di carattere ispettivo.

I numerosi provvedimenti modificativi ed integrativi, oltre alle disposizioni delle leggi finanziarie 2006, 2007, 2008 e 2009, volti all'ottimizzazione della gestione e al contenimento dei costi per gli allestimenti ed il personale, non riuscirono tuttavia ad arginare la situazione di crisi crescente, culminata con il commissariamento<sup>16</sup> di cinque Fondazioni nel 2010.

Dal 2010 <sup>17</sup> infatti sono stati introdotti importanti interventi di revisione nell'organizzazione e nel funzionamento delle Fondazioni, riconoscendo come campo d'intervento prioritario la regolazione dei rapporti di lavoro dipendente.

Oltre a ciò furono rivisti i criteri per l'attribuzione delle quote FUS, con l'intento di individuare le Fondazioni che meglio rispondessero all'esigenza di riorganizzarsi, coerentemente alla propria dimensione e alle proprie capacità, in base:

- ai costi di produzione derivanti dalle attività realizzate durante l'anno precedente quello della ripartizione (50%);
- alla qualità artistica dei programmi di attività (25%);
- alla capacità di reperimento delle risorse al fine di migliorare il risultato della gestione (25%).

---

<sup>15</sup> G.Armao, G. Pugliesi, *Le trasformazioni dell'ordinamento giuridico delle Fondazioni liriche in Italia*, CIDIM, 2008.

<sup>16</sup> Art.21 d.l. n.367 del 1996

<sup>17</sup> D.l. n100 del 29 Giugno 2010



In seguito ad adeguamenti, si è stabilito anche che una quota del 5% del FUS, per il triennio 2014-2016, fosse assegnata alle fondazioni lirico - sinfoniche che avessero raggiunto il pareggio di bilancio nei tre esercizi finanziari precedenti.

Tra i suoi compiti istituzionali lo Stato ha quello di occuparsi della tutela e del sostegno di arte e cultura tramite il MiBACT (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo).

Il Ministero provvede a gestire e a regolamentare il FUS istituito dalla Legge 163/1985 *“Per il sostegno finanziario ad enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante, nonché per la promozione ed il sostegno di manifestazioni ed iniziative di carattere e rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero”*.

Esso è ripartito annualmente tra i vari settori citati, per una quota non inferiore al 45% per le attività musicali e di danza, al 25% per quelle cinematografiche, al 15% per il teatro di prosa, all'1% per gli spettacoli viaggianti e le attività circensi.

La quota residua viene riservata per l'attività degli osservatori dello spettacolo o per provvedere ad eventuali integrazioni in base alle esigenze dei settori dello spettacolo.

Nel 2013, allo scopo di fronteggiare l'acuirsi della crisi del settore, l'art. 11 del decreto-legge n. 91/2013 (convertito in Legge 7 ottobre 2013, n.112, Decreto Valore Cultura<sup>18</sup>) ha dettato disposizioni per il risanamento delle fondazioni in difficoltà: è stato nominato un commissario straordinario istituito appositamente presso il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, cui le Fondazioni hanno presentato (entro il 9 gennaio 2014) un piano di risanamento volto ad assicurare gli equilibri strutturali del bilancio, sia sotto il profilo patrimoniale sia economico-finanziario, entro i tre successivi esercizi finanziari.

---

<sup>18</sup> I contenuti inderogabili del Piano sono:

- a) Rinegoziazione e ristrutturazione del debito della Fondazione;
  - b) L'indicazione della contribuzione a carico degli enti diversi dallo Stato partecipanti alla Fondazione;
  - c) La riduzione della dotazione organica del personale tecnico e amministrativo fino al 50% di quella in essere a 31 Dicembre 2012 e una razionalizzazione del personale artistico;
  - d) Il divieto di ricorrere a nuovo indebitamento per il periodo 2014-2016;
  - e) L'entità del finanziamento dello Stato per contribuire all'ammortamento del debito;
  - f) L'individuazione di soluzioni idonee, compatibili con gli strimenti previsti dalle leggi di riferimento del settore, a riportare la Fondazione, entro i tre esercizi finanziari successivi, nelle condizioni di attivo patrimoniale e almeno di equilibrio del conto economico;
  - g) La cessazione dell'efficacia dei contratti integrativi aziendali in vigore, l'applicazione esclusiva degli istituti giuridici e dei livelli minimi delle voci del trattamento economico fondamentale e accessorio previsti dal vigente contratto collettivo nazionale di lavoro;
- g-bis) l'obbligo per la Fondazione di verificare che nel corso degli anni non siano stati corrisposti interessi anatocistici agli istituti bancari che hanno concesso affidamenti.

Sempre entro questa *deadline* è stato chiesto di individuare, da Statuto, un Sovrintendente di nomina ministeriale con non più di 7 componenti per il Consiglio di Amministrazione.

È stato istituito un Fondo di rotazione per il 2014 pari a 75 milioni di euro per la concessione di finanziamenti di durata fino a un massimo di trent'anni e, per l'anno 2013, una quota fino a 25 milioni di euro anticipata dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, su indicazione del Commissario straordinario, a favore delle Fondazioni lirico - sinfoniche che si trovano in situazione di carenza di liquidità tale da pregiudicare anche la gestione ordinaria.

In materia di contratti di lavoro, essi vanno stipulati in base alle attività da realizzare nel triennio successivo, nel rispetto della certezza e stabilità economico-finanziaria; è inoltre previsto che le assunzioni con contratto di lavoro subordinato a tempo indeterminato debbano avvenire esclusivamente tramite apposite procedure selettive pubbliche.

Per ciò che concerne la *governance*, innovando quanto stabilito dalla *Legge n.100/2010*, il decreto ha previsto che le fondazioni lirico - sinfoniche adeguino i propri statuti entro il 30 giugno 2014, pena l'applicazione del regime di amministrazione straordinaria, e prevede i seguenti membri:

Presidente, nella persona del Sindaco del Comune nel quale ha sede la Fondazione, o nella persona da lui nominata, con funzioni di rappresentanza giuridica dell'ente;

Consiglio di Indirizzo, composto dal presidente e dai membri designati da ciascuno dei fondatori pubblici e dai soci privati che, anche in associazione fra loro, versino almeno il cinque per cento del contributo erogato dallo Stato; non deve comunque superare i sette componenti, con la maggioranza in ogni caso costituita dai membri designati dai fondatori pubblici;

Sovrintendente, quale unico organo di gestione, nominato dal Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo su proposta del consiglio d'indirizzo; il Sovrintendente può essere coadiuvato da un Direttore artistico e da un direttore amministrativo;

Collegio dei revisori dei conti, composto da tre membri, di cui uno, con funzioni di presidente, designato dal Presidente della Corte dei conti fra i magistrati della Corte dei conti, uno in rappresentanza del Ministero dell'economia e delle finanze e uno in rappresentanza del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.

Gli statuti devono inoltre contenere la previsione della partecipazione dei soci privati in proporzione agli apporti finanziari alla gestione o al patrimonio della Fondazione (che devono essere non inferiori al 3%) e infine la previsione che il patrimonio sia articolato

in un fondo di dotazione indisponibile e vincolato al perseguimento delle finalità statutarie e in un fondo di gestione destinato alle spese correnti di gestione dell'ente.

## IL BUDGET ANNUALE DELLA FONDAZIONE



### BUDGET ECONOMICO ANNO 2020

<b>BUDGET ECONOMICO ANNUALE (art. 2 comma 4 DM 27/3/2013)</b>	<b>Budget 2020</b>
<b>A) VALORE DELLA PRODUZIONE</b>	<b>22.393.419</b>
1) Ricavi e proventi per l'attività istituzionale	22.240.891
a) <i>contributo ordinario dello Stato</i>	9.250.000
c) <i>contributi in conto esercizio</i>	7.228.891
d) <i>contributi da privati</i>	2.040.000
f) <i>ricavi per cessioni di prodotti e prestazioni di servizi</i>	3.722.000
5) Altri ricavi e proventi	152.528
a) <i>quota contributi in conto capitale imputata all'esercizio</i>	12.000
b) <i>altri ricavi e proventi</i>	140.528
<b>B) COSTI DELLA PRODUZIONE</b>	<b>21.727.640</b>
6) Costi per materie prime, sussidiarie, di consumo e merci	230.720
7) Costi per servizi	7.163.135
a) <i>erogazione servizi istituzionali</i>	176.145
b) <i>acquisizione di servizi</i>	2.417.315
c) <i>consulenze, collaborazioni, altre prestazioni di lavoro</i>	4.526.675
d) <i>compensi ad organi di amministrazione e di controllo</i>	43.000
8) Costi per godimento di beni di terzi	861.890
9) Costi per il personale	12.901.438
a) <i>salari e stipendi</i>	9.347.647
b) <i>oneri sociali</i>	2.405.904
c) <i>trattamento di fine rapporto</i>	604.088
d) <i>trattamento di quiescenza e simili</i>	69.676
e) <i>altri costi</i>	474.123
10) Ammortamenti e svalutazioni	549.356
a) <i>ammortamento delle imm. immateriali</i>	85.000
b) <i>ammortamento delle imm. materiali</i>	464.356
14) Oneri diversi di gestione	21.100
<b>DIFFERENZA TRA VALORE E COSTO DELLA PRODUZIONE (A - B)</b>	<b>665.779</b>
<b>C) PROVENTI E ONERI FINANZIARI</b>	<b>-115.000</b>
17) Interessi ed altri oneri finanziari	-115.000
a) <i>interessi passivi</i>	-115.000
<b>RISULTATO PRIMA DELLE IMPOSTE</b>	<b>550.779</b>
22) Imposte sul reddito dell'esercizio, correnti, differite e	-274.000
<i>IRAP</i>	-100.000
<i>Tasse e tributi vari</i>	-174.000
<b>23) Utile (perdite) dell'esercizio</b>	<b>276.779</b>

Approvato dal Consiglio di Indirizzo delib.ne n.41/19 del 20/12/2019.

TABELLA 2: BUDGET ANNUALE TCBO.

BDG 2020 Approvato 20/12/2019	
Descrizione	BUDGET 2020
<b>RICAVI BIGLIETTI E ABBONAMENTI</b>	<b>2.700.000</b>
Biglietti c/ricavi	1.330.000
Abbonamenti c/ricavi	1.370.000
<b>ALTRI RICAVI</b>	<b>1.162.528</b>
Nolo materiale teatrale	100.000
Affitto sale TCBO	75.000
Affitto sale Manzoni	325.000
Sponsorizzazioni	240.000
Sostenitori e pubblicità	60.000
Prestazioni c/terzi	125.000
Royalties/Incisioni/Trasmissioni/diritti	67.000
Canone affitto ramo d'az. e fitti attivi	528
Altri ricavi	170.000
<b>Totale ricavi</b>	<b>3.862.528</b>
<b>CONTRIBUTI</b>	<b>18.530.891</b>
Contributo statale ordinario- FUS	9.250.000
Altri contributi statali	1.170.000
Contributi Regionali	3.525.351
Contributi comunali	2.500.000
Contributi da privati	2.000.000
Contributo da 5 per mille	40.000
Contributi europei	45.540
<b>TOTALE RICAVI + CONTRIBUTI (A)</b>	<b>22.393.419</b>
<b>COSTO DEL PERSONALE</b>	<b>13.201.752</b>
Costo personale diretto	12.327.711
<i>Dirigenti</i>	410.255
<i>Professori d'orchestra</i>	5.307.593
<i>Artisti del coro</i>	2.339.950
<i>Maestri Collaboratori</i>	395.217
<i>Tecnici</i>	2.020.325
<i>Area Amministrativa</i>	1.609.058
<i>Inc prof</i>	245.313
Costo trasferte	20.651
Costo personale aggiunto - serali	324.267
Altri costi del personale	529.123
<b>Formazione Scuola dell'Opera</b>	<b>238.349</b>
Docenti - Preparatori	160.145
Prestaz.prof.li non consul.	78.204
<b>COSTI DI PRODUZIONE</b>	<b>5.580.094</b>
Artisti scritturati	4.199.238
Allestimenti	576.756
Trasporti e facchinaggi	353.164
Diritti d'autore SIAE Inc.bigl.	70.000
Affitti / Noleggi materiali di produzion	36.560
Altri costi di produzione	344.376
<b>COSTI DI MARKETING &amp; PROMO</b>	<b>480.525</b>

BDG 2020 Approvato 20/12/2019	
Descrizione	BUDGET 2020
<b>COSTI SERVIZI</b>	<b>1.664.520</b>
Utenze	306.000
Pulizie, manutenzioni, smaltimento rifiuti	417.050
Assicurazioni	70.000
Amministratori e Revisori	43.000
Consulenze e prest. profess.specialistiche non consulenziali	187.250
Altri costi per servizi	378.820
Altri costi di gestione	213.100
Acquisti diversi	49.300
<b>COSTI PER GODIMENTO BENI DI TERZI</b>	<b>441.850</b>
Manutenzione beni di terzi	202.500
Altri affitti, noleggi e leasing	239.350
<b>ONERI DIVERSI DI GESTIONE E ALTRI COSTI</b>	<b>2.000</b>
<b>TOTALE COSTI (B)</b>	<b>21.609.090</b>
<b>EBITDA (A-B)</b>	<b>784.329</b>
<b>D&amp;A DEPRECIATION AND AMORTIZATION</b>	<b>292.550</b>
<b>EBIT - Risultato ante oneri finanziari</b>	<b>491.779</b>
Oneri finanziari Stato	74.000
Gestione finanziaria banche	27.000
Altri oneri finanziari	14.000
<b>EBT</b>	<b>376.779</b>
<b>Imposte</b>	<b>100.000</b>
<b>UTILE/PERDITA D'ESERCIZIO</b>	<b>276.779</b>

TABELLA 3: BUDGET ANNUALE TCBO.

## UNA COPRODUZIONE INTERNAZIONALE

Le coproduzioni sono accordi produttivi complessi<sup>19</sup> che coinvolgono due o più soggetti, i quali uniscono e condividono le proprie risorse finanziarie, umane, tecniche e organizzative nella realizzazione di un progetto creativo comune.

Tracciando le linee fondamentali dell'accordo di coproduzione, questo può essere stretto a livello nazionale o internazionale ed essere bilaterale o multilaterale; per ciò che concerne la partecipazione economica al progetto, essa può avvenire in maniera paritetica o differenziata secondo i mezzi economici, tecnici e delle capacità organizzative dei vari partner, ed è commensurata al livello di coinvolgimento nelle scelte intraprese<sup>20</sup>.

L'obiettivo è di migliorare la produttività attraverso una ripartizione dei costi e dei rischi associati e il potenziamento delle risorse artistiche e umane a disposizione, ottenendo vantaggi diretti e indiretti.

La produzione e la realizzazione di un grande allestimento come il *Tristan und Isolde* non sarebbe stata possibile con i soli mezzi e le risorse economiche del Comunale, che si è trovato invece a poter partecipare al progetto con una quota assai meno gravosa e a poter usufruire del lavoro creativo e tecnico di un team avente a disposizione un *budget* importante, impensabile per gli standard italiani. Il beneficio indiretto, in termini di visibilità e di ritorno d'immagine che può derivare dalla produzione di un allestimento affiancando un ente che gode di conclamata notorietà, può essere determinante.

La normativa italiana detta i parametri necessari per accedere ai contributi del FUS anche alla luce degli accordi di coproduzione, definiti dal *D.M. 21 dicembre 2005*:

*“Sono considerati spettacoli in coproduzione quelli che prevedono apporti artistici, tecnici, organizzativi e finanziari dei soggetti partecipanti, anche di Paesi dell'Unione europea, motivati da un'adeguata relazione dei rispettivi direttori artistici; la Commissione esprime il parere sulla sussistenza dei presupposti artistici e le recite sono valutate nei limiti dei rispettivi apporti ai costi di produzione. La coproduzione deve presupporre formale accordo fra i soggetti produttori con la chiara indicazione dei rispettivi apporti finanziari (...).*

*Il contributo è assegnato sulla base della validità organizzativa e imprenditoriale, nonché della qualità culturale delle iniziative, natura professionale delle attività realizzate, rispetto dei contratti collettivi nazionali di lavoro della categoria ed impiego per ogni spettacolo di*

---

<sup>19</sup> Mentre la collaborazione può tradursi semplicemente nella cessione, dietro corrispettivo, di materiali di scena già in possesso di un dato Teatro ad un altro, la coproduzione prevede un più impegnativo coinvolgimento a livello di know how e risorse umane, oltre a determinare vantaggi collaterali diversi. Fonte: Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011

<sup>20</sup> Agano L., *ivi*, p.p.73.

*un minimo di sei elementi tra artistici e tecnici, riducibili a quattro con motivata richiesta da sottoporre alla Commissione”.*

La Legge prevede quindi che il progetto si regga su un’iniziativa organizzativa e imprenditoriale forte, citata dal testo ancor prima della validità culturale.

Tuttavia il senso di un accordo di coproduzione si fonda su precisi presupposti, primi fra tutti quelli culturali: i partner devono avere un’unità d’intenti di fondo che motivi la scelta di percorrere una strada comune, pur nelle loro diversità; a livello artistico, è essenziale la reciproca stima, anche nell’ottica di apportare elementi di crescita significativi per la propria offerta al pubblico.

La gestione dell’accordo è influenzata dal numero e dal genere di enti che vi aderiscono, dalla loro distribuzione territoriale, e dalla complessità della produzione; alcuni studiosi hanno provveduto a delineare delle tipologie indicative<sup>21</sup>:

La “collaborazione alla produzione” vede un’istituzione (spesso un festival) condividere il progetto di una compagnia, ritenendola in accordo con proprie finalità istituzionali e i propri programmi; decide quindi di sostenerla con un contributo economico, destinato alla copertura di una parte dei costi di produzione e la concessione di spazi e servizi.

Nella coproduzione “propriamente detta”, due imprese di produzione concordano di realizzare assieme uno spettacolo.

In una fase preliminare valutano forze, professionalità, attrezzature, strutture, i mezzi finanziari che ciascuna può investire, poi viene impostata la realizzazione del progetto, dividendosi compiti e oneri, sulla base di una visione artistica e organizzativa comune<sup>22</sup>.

In alcuni casi la coproduzione è definita da più enti sin dall’idea creativa ma altre volte esiste un azionista di riferimento cui altri enti coproduttori, ritenendo il progetto valido, decidono di affiancarsi, partecipando a parte dei costi per poter beneficiare del prodotto artistico finale presso le proprie sedi.

Per ciò che concerne il progetto in esame, il teatro di Le Monnaie (il capofila) aveva a disposizione un budget molto importante e non sarebbe stato possibile per il Comunale dividere l’investimento in quote uguali; l’ottima relazione fra i due teatri coltivata dalle rispettive Sovrintendenze, ha permesso di stipulare un accordo principalmente sulla base della stima reciproca e del desiderio comune di presentare un prodotto qualitativamente elevato.

---

<sup>21</sup> Gallina M., *Organizzare teatro, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli 2004

<sup>22</sup> Gallina, *ivi*, p.p.224.

La quota di coproduzione, proposta in fase di trattazione dal Sovrintendente Macchiardi, corrisponde al 25% del totale (circa 800mila euro).

A livello internazionale si tratta di dinamiche piuttosto ordinarie: il bilancio annuale di un teatro belga come quello di Bruxelles si aggira attorno ai 50 mln di euro, l'italiano Comunale si ferma a 22mln.

Spesso il progetto è cofinanziato senza un coinvolgimento di tipo organizzativo o la condivisione di maestranze e materiale tecnico, mentre per *Tristan und Isolde* si è optato per una condivisione di risorse tecniche e artistiche, a cominciare dalla regia, dalla scenografia e dai costumi.

Anche questo tipo di condivisione, tuttavia, non ha portato solo benefici: Le Monnaie è un Teatro che assomiglia molto al Comunale in termini di dimensioni di palcoscenico, ma che possiede strutture migliori, tecnologicamente più avanzate; tutto questo ha comportato una serie di problematiche in termini di allestimento, trattate più approfonditamente nel capitolo sull'allestimento scenico.

Fortunatamente il Teatro non dovrà sostenere i costi di stoccaggio i quali, data la mole degli elementi scenici, avrebbe costituito una voce di costo importante; il Comunale spende attorno ai 250mila euro annui per mantenere in vita i magazzini dove custodisce gli allestimenti, e si tratta solo di quelli dei titoli in repertorio.

Tornando al processo di coproduzione, il primo passo è quindi la ripartizione di costi e responsabilità, così da poter redigere il Piano di produzione.

Sono quindi definiti i vincoli operativi cui sono sottoposti i partner, i limiti decisionali degli stessi, le modalità in cui verranno conferite le quote dovute e le procedure di reciproco controllo<sup>23</sup>.

Gli enti aderenti dovranno evidenziare lo stato di coproduzione del prodotto o dell'evento artistico, atto che assicura il già citato ritorno in termini d'immagine.

I contratti di coproduzione devono essere accompagnati da una documentazione specifica: lettere d'intenti, budget di produzione, il programma artistico e di pianificazione, la descrizione del progetto, i dettagli tecnici.

Un accordo internazionale comporta ulteriori specifiche tecniche logistiche, legislative e amministrative che devono essere gestite efficacemente anche a livello culturale e linguistico; ad esempio, il team creativo e i cantanti sono soggetti a due contratti diversi,

---

<sup>23</sup> Gallina, *ivi*, p.225.

avendo la legge belga e italiana restrizioni diverse su aspetti come cachet, diaria e alloggio<sup>24</sup>.

Concludendo la panoramica, l'accordo di coproduzione richiede elasticità e la disponibilità ad adattarsi alle esigenze e alle tempistiche altrui, l'abilità nel proporre nuove strategie organizzative, l'inventiva e la creatività nello sviluppo di collaborazioni artistiche e la lungimiranza nella ricerca di nuovi mercati cui presentare il proprio progetto<sup>25</sup>.

Ho ritenuto utile allegare il confronto di Argano<sup>26</sup> fra le fasi della produzione di un singolo soggetto e quelli di una coproduzione, al fine di riassumerne le caratteristiche principali.

Fasi del progetto	Fasi della coproduzione
<b>Ideazione</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Redazione progetto artistico</li> <li>• Sviluppo nel contesto organizzativo</li> <li>• Primi contatti e verifiche operative</li> </ul>	<b>Analisi</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Formulazione idea coproduttiva</li> <li>• Riflessione sui possibili partners</li> <li>• Primi contatti interlocutori</li> </ul>
<b>Pianificazione</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Costruzione dossier informativo</li> <li>· Programmazione</li> <li>· Pianificazione operativa (azioni, tempi, risorse)</li> <li>· Pianificazione economico-finanziaria</li> <li>• Azioni di controllo</li> </ul>	<b>Montaggio</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Piano di produzione</li> <li>· Piano di sfruttamento/Mktg plan</li> <li>· Costruzione budget di coproduzione</li> <li>· Ricerca partners coproduttivi</li> <li>· Accordi di massima</li> <li>· Definizione produttore esecutivo</li> <li>· Impostazione sistemi di rendicontazione amministrativa</li> <li>• Impostazione sistemi di controllo</li> </ul>
<b>Esecuzione</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Realizzazione del progetto</li> </ul>	<b>Attuazione</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Negoziazione e stesura accordo</li> <li>· Costituzione di societ`a/strutture o delega altri organismi</li> <li>· Conferimenti</li> <li>· Controllo</li> </ul>
<b>Completamento</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Chiusura del progetto</li> <li>• Rendicontazione</li> <li>• Verifica e valutazione dei risultati</li> </ul>	<b>Chiusura</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rendicontazione ai partners</li> <li>• Valutazione dei risultati</li> </ul>

TABELLA 4: ARGANO, MODELLO FASI DELLA COPRODUZIONE.

<sup>24</sup> Da D.l. del 2005 deve essere onnicomprensivo.

<sup>25</sup> Gallina, ivi, p.p.226.

<sup>26</sup> Argano, ivi, p.p.173.



## LA FASE DI PIANIFICAZIONE

### LA REDAZIONE DEL BUDGET PREVENTIVO

Il budget, chiamato anche bilancio preventivo, è un documento sintetico che definisce i costi e i ricavi connessi ad un progetto; consente di prevedere in modo dettagliato le risorse economiche occorrenti per la realizzazione dell'evento e quindi di impostare una strategia organizzativa per il raggiungimento degli obiettivi prefissati sin dalla fase di progettazione<sup>27</sup>.

Il budget di una produzione è solo una parte nel quadro dell'attività di una fondazione e risente quindi della strategia impostata sul medio - lungo periodo.

In fase preventiva permette di valutare la fattibilità del progetto e l'efficacia dell'allocazione delle risorse, mentre durante lo svolgimento è uno strumento di verifica dell'andamento della gestione, poiché permette di individuare eventuali scostamenti e di provvedere con azioni correttive<sup>28</sup>.

Il documento è predisposto e approvato prima di iniziare il processo di produzione ed'è redatto nel rispetto dei criteri di trasparenza necessari a poter accedere a finanziamenti e contributi pubblici.

I principi indispensabili per la redazione di un documento di budget sono:

- Principio di chiarezza: il budget deve essere un documento chiaro e leggibile, che sia comprensibile sia per il team di progetto sia per tutti gli interlocutori esterni;
- Principio dell'oculatezza: i costi devono essere calcolati tenendo conto di dati quanto più possibile realistici e basati su fatti certi (contratti, preventivi, lettere di impegno, ecc.) e sull'identificazione delle fonti di fornitura di materiali e prestazioni di servizi;
- Principio della prudenza: deve tenere in conto le stime prudenziali, cioè quei costi e ricavi di cui non vi è riscontro certo o che sono legati a variabili operative incerte.

Bisogna infatti considerare anche i possibili imprevisti, come ritardi nella lavorazione, conflittualità, incidenti, costi sottostimati o ricavi sovrastimati ecc;

---

<sup>27</sup> Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015p.p. 107-109.

<sup>28</sup> Argano, *ivi*, p.p.99.

- Principio dell'operatività: va tenuto conto dei margini operativi e della flessibilità necessari per poter intervenire con aggiustamenti durante le fasi di controllo;
- Principio del collegamento finanziario: il budget preventivo deve mantenere una relazione sinergica con il piano di tesoreria; il ricorso al credito per esempio per alimentare la disponibilità finanziaria determina costi per oneri finanziari che vanno indicati nel budget, mentre vanno indicati sul piano di tesoreria la previsione economica di ricavi da incasso per prevendita biglietti o merchandising.
- Principio della responsabilità: occorre una figura di riferimento che gestisca le voci di spesa e sia responsabile del rispetto delle previsioni di spesa<sup>29</sup>.

Il budget di progetto riporta tutti i costi ed i ricavi diretti, più una quota degli indiretti, ottenuta dopo una suddivisione tra tutte le produzioni dell'organizzazione culturale; i costi e ricavi diretti dipendono direttamente dallo spettacolo in questione (costo delle scenografie, della regia, dei costumi), mentre quelli indiretti derivano dal funzionamento e dalle attività del Teatro (come il costo del personale interno).

Non è sempre facile imputare correttamente i costi nell'analisi della contabilità della singola produzione: alcuni sono direttamente connessi alla produzione, altri solo parzialmente (come il costo delle masse artistiche dipendenti o le attrezzature tecniche impiegate comunque per tutte le produzioni), altri ancora non sono attribuibili alle produzioni, ma necessari per il mantenimento della struttura.

La scelta di una metodologia di analisi limitata esclusivamente ai costi diretti è detta *direct costing*, mentre quella *full costing* inserisce, oltre ai costi direttamente imputabili alla produzione, anche una quota-parte di quelli indiretti.

Per determinare l'entità di tale quota-parte è necessario adottare dei criteri di attribuzione dei costi di struttura, che vengono adottati a discrezione della singola Organizzazione; tuttavia, siccome un criterio non può necessariamente adattarsi a tutte le produzioni, ciò comporta inevitabilmente un certo grado di approssimazione nell'analisi.

Per questo motivo, relativamente all'analisi del budget delle singole produzioni, viene spesso preferito come metodo quello del *direct costing*<sup>30</sup>.

Un'ulteriore classificazione dei costi diretti viene fatta a seconda che subiscano o meno una variazione rispetto al volume di attività (l'aumento o la diminuzione del possibile numero di recite); costi come quello della scenografia, dei trasporti o della regia non

---

<sup>29</sup> Ferrarese P., *ivi*, p.p.111.

<sup>30</sup> Ferrarese P., *ivi*, p.p. 115.

variano in base al numero delle rappresentazioni (detti fissi), diversamente dal costo del personale scritturato, pagato a recita (variabili).

Definendo la struttura dei costi rispetto a questo parametro si possono studiare delle strategie che permettano di aumentare l'efficienza dei costi fissi incrementando i volumi di attività ed i relativi ricavi; va quindi ricercato un compromesso fra contrazione dei costi, o massimizzazione della loro efficacia, ed obiettivi artistici, che puntano al soddisfacimento del pubblico con un'offerta varia e ricercata, anche per mostrarsi meritevole dei contributi statali.

<b>BDG 2020 Approvato 20/12/2019</b>	
<b>Descrizione</b>	<b>BDG 2020</b>
	<b>TRISTAN UND ISOLDE</b>
	COPROD TCBO/LA MONNAIE/DE MUNT
<b>COSTI DI PRODUZIONE</b>	<b>816.490</b>
Artisti scritturati	455.148
Allestimenti	168.926
Trasporti e facchinaggi	158.000
Diritti d'autore SIAE Inc.bigl.	-
Affitti / Noleggi materiali di produzione	-
Altri costi di produzione	34.416
<b>COSTI DI MARKETING &amp; PROMO</b>	<b>-</b>
<b>COSTI SERVIZI</b>	<b>3.840</b>
Utenze	-
Pulizie, manutenzioni, smaltimento rifiuti	-
Assicurazioni	-
Amministratori e Revisori	-
Consulenze e prest. profess.specialistiche non consulenziali	-
Altri costi per servizi	3.840
Altri costi di gestione	-
Acquisti diversi	-
<b>COSTI PER GODIMENTO BENI DI TERZI</b>	<b>39.000</b>
Manutenzione beni di terzi	-
Altri affitti, noleggi e leasing	39.000
<b>ONERI DIVERSI DI GESTIONE E ALTRI COSTI</b>	<b>-</b>
<b>TOTALE COSTI (B)</b>	<b>859.330</b>

TABELLA 5: BUDGET DI PRODUZIONE TRISTAN UND ISOLDE TCBO

Questo prospetto dei costi e dei ricavi connessi all'attività mette infine in evidenza il risultato netto, che nel caso delle produzioni delle Fondazioni lirico-sinfoniche normalmente è negativo; uno spettacolo peculiare e costoso come una produzione lirica non può sostenersi con i soli ricavi derivanti dalle vendite di biglietteria.

Come già detto, infatti, l'eccesso dei costi deve essere coperto mediante contributi pubblici e privati.

Il documento di previsione, secondo il "principio del collegamento finanziario" di cui sopra, è strettamente collegato alla pianificazione finanziaria e al piano di tesoreria, che gestisce e verifica la movimentazione dei flussi monetari.

La copertura del fabbisogno finanziario è una condizione fondamentale per ottemperare alle obbligazioni assunte e gestire le tempistiche di incasso dei contributi pubblici; in caso di difficoltà infatti, si ricorre solitamente all'intervento di istituti di credito, soluzione che causa un aumento dei costi per via dei relativi interessi a breve e a medio-lungo termine.

Infine, ricordo che essendo la gestione finanziaria un'operazione unica, il *cash flow* del progetto deve essere integrato e valutato insieme a quelli delle altre attività della Fondazione.

Il primo fra i costi diretti è ovviamente la quota di partecipazione alla coproduzione: 816.490mla euro.

Il personale artistico scritturato (i professionisti dell'equipe artistica, dunque regista, regista collaboratore, scenografo, light designer, videomaker, coreografa) viene pagato a forfait o in taluni casi tramite delle royalties, mentre il Direttore d'orchestra e i cantanti lirici a recita e non per lo svolgimento delle prove.

Nelle voci di costo del personale scritturato è importante includere il costo relativo agli oneri (ex Enpals, INPS, INAIL) a carico della struttura; si dovranno aggiungere infine i rimborsi per i viaggi e per l'alloggio.

Più nello specifico: il cast, compreso di direttore 296mla, il team creativo (regia, scene, costumi e assistenti 84mla, ballerini 14400 euro.

Tra il personale a chiamata ricordiamo i facchini per il montaggio e smontaggio delle scenografie, le comparse (pagate a giornata sia per le prove che per le recite), il personale di sala (impiegato solo nei giorni di recita e dipendente di un'agenzia, che deve provvedere al pagamento degli oneri per i suoi dipendenti e fornire il DURC).

Il personale stabile della Fondazione come il Coro, l'Orchestra, il Direttore di scena, i maestri collaboratori e il personale tecnico percepisce uno stipendio che risulta per la

Fondazione un costo interno fisso e che può essere qualificato come diretto nel momento in cui viene calcolato l'importo direttamente imputabile all'allestimento, identificando il numero dei giorni necessari per la preparazione dello spettacolo e i giorni di recita e calcolando il costo medio giornaliero per dipendente a seconda della diversa categoria.

Per i costi di allestimento bisogna calcolare quelli delle scenografie, dei costumi e dell'attrezzatura, in questo caso già esistenti ma che sono stati comunque oggetto di modifiche o aggiustamenti; altri costi da prevedere sono quelli destinati alla manutenzione del materiale di scena.

Fanno parte dei costi per l'allestimento anche l'acquisto o il noleggio calzature e parrucche, le spese di trasporto, il noleggio degli spartiti dall'editore proprietario<sup>31</sup>.

Tra le spese direttamente imputabili vi sono quelle relative alla SIAE, che si occupa di tutelare le opere di ingegno depositate, dell'autorizzazione all'utilizzo di queste e della riscossione dei compensi dovuti agli aventi diritto<sup>32</sup>; le tariffe applicate vengono calcolate a seconda di determinati parametri, come il genere e la durata dei lavori, della capienza o dell'importanza del luogo di esecuzione<sup>33</sup>.

Secondo le tariffe del 2016-2017 viene destinato ai compensi dovuti il 12% degli incassi netti (o comunque non più bassa del 6%): i minimi garantiti sono fissati per 243,03 euro per luoghi di spettacolo fino a 500 posti o 729,05 euro per luoghi di spettacolo con oltre 500 posti. Per tutte le opere rappresentate nel corso di prove generali (gratuite o a pagamento) durante le manifestazioni per le scuole o per finalità sociali, tutti i compensi minimi sono ridotti del 50%; gli stessi minimi sono ridotti del 70% per le esecuzioni a carattere illustrativo<sup>34</sup>.

Altri costi diretti sostenuti sono quelli relativi alle consulenze, che possono essere di natura artistica, amministrativa e fiscale, legale o tecnica.

In merito alla sicurezza, spese da prevedere sono quella per la presenza preventiva presso il Teatro di un medico o di un'ambulanza e del servizio di vigilanza antincendio durante le recite.

Sono infine da considerare tutte le spese relative alla comunicazione e alla pubblicità, quindi la stampa del materiale, le affissioni dei manifesti, il costo per la realizzazione e la

---

<sup>31</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 86

<sup>32</sup> [www.siae.it](http://www.siae.it) .

<sup>33</sup> Scoz G., *D'Ammassa G., Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009], pp. 72-75.

<sup>34</sup> Tariffe per la lirica 2016- 2017, disponibili su [www.siae.it](http://www.siae.it)

stampa dei programmi di sala e le spese per l'organizzazione di conferenze, in questo caso imputate al budget annuale.

## I RICAVI

I ricavi propri provenienti dall'attività artistica sono quelli derivanti dalla vendita di biglietti e quota-parte degli abbonamenti.

Se il costo dello spettacolo dovesse essere bilanciato con i soli ricavi da biglietti e abbonamenti, i prezzi dei titoli di ingresso non sarebbero sostenibili: il margine negativo che si ricava dalla differenza tra ricavi propri e costi rappresenta in realtà l'eccesso dei costi sui ricavi, da coprire mediante i contributi pubblici assegnati<sup>35</sup>.

Ai ricavi da bigliettazione spetta il tentativo di minimizzare la perdita, obiettivo perseguibile anche attraverso una contrazione dei costi esterni o la massimizzazione della loro efficacia e la ricerca di risorse esterne diverse dai contributi pubblici; tra i ricavi si calcolano anche quelli ottenuti tramite attività accessorie, quali la vendita dei programmi di sala o quelli derivanti dalla Rai per la diretta di Rai Radio.

Il Teatro Comunale ha una capienza di 1034 posti, distribuiti fra platea, quattro file di palchi e un loggione; considerando i costi di produzione pari a 859.330€ per cinque recite, risulta che ogni biglietto dovrebbe costare circa 160€. Si tratterebbe di una cifra proibitiva, senza contare che solo una parte degli spettatori sarebbe pagante, molti altri assisterebbero allo spettacolo utilizzando l'abbonamento e tanti altri sfrutterebbero le possibilità di ingresso ridotto.

La Direzione Amministrativa ha poi fornito i dati relativi alla vendita dei biglietti (incassi): le 7 recite, comprensive delle due prove generali, hanno portato un incasso lordo di 218.063 euro, per un totale di 5597 spettatori paganti.

Ogni teatro attua quindi delle proprie politiche di prezzo: nel caso del Teatro Comunale abbonamenti e biglietti sono divisi a seconda del turno dello spettacolo e per la posizione occupata, oltre che per range d'età.

		Prima		A/B/D		C/P/FUORI ABBONAMENTO		
		Interi	Under30	Interi	Under30	Interi	Over65	Under30
TRISTAN UND ISOLDE* MADAMA BUTTERFLY ADRIANA LECOUVREUR OTELLO	PLATEA, P.PALCO 1°-2° ORD.CENT.	€ 150	€ 30	€ 100	€ 25	€ 75	€ 50	€ 25
	P.PALCO 1°-2° ORD.LAT e 3°-4° ORD.CENT	€ 130	€ 25	€ 80	€ 20	€ 60	€ 40	€ 20
	P.PALCO, 3°-4° ORD.LAT.	€ 60	€ 20	€ 40	€ 15	€ 40	€ 20	€ 15

TABELLA 6 BIGLIETTI TCBO

<sup>35</sup> Nava M., *La comunicazione economica nelle aziende teatrali*, in *Rivista dei Dottori Commercialisti*, 2/2006, pp.300 citato da Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012], pp. 108.

Il Teatro Comunale ha inoltre attive le seguenti convenzioni:

Last minute (massimo 2 biglietti a persona): biglietti al 50% del prezzo intero in vendita dal giorno stesso dello spettacolo;

- Giovanissimi (valido per un Under 18 accompagnati da un adulto in possesso di titolo di ingresso): biglietti a 10€ per tutti gli spettacoli della Stagione in qualunque data e settore;
- Convenzione Unibo: biglietti a 10€ per tutti gli studenti e i dottorandi regolarmente iscritti all'Università di Bologna per gli spettacoli dei Turni B, C, P e Fuori Abbonamento d'Opera in cartellone al Teatro Comunale;
- Gruppi e associazioni culturali: biglietti con uno sconto del 10% sul prezzo intero con una prenotazione minima di 15 posti per spettacolo;
- Bonus Cultura: docenti e giovani che compiono 18 anni nel 2018 e nel 2019 possono utilizzare il buono per l'acquisto sia di abbonamenti che di biglietti.

Vengono venduti ad un costo molto ridotto o come gratuiti anche i biglietti per le prove generali, come quelli per particolari invitati o per inviati di alcune testate giornalistiche. Gli invitati vengono provvisti comunque di ticket sul quale il Teatro paga gli oneri dovuti alla SIAE.

I titoli gratuiti sono invece soggetti ad IVA solo nel caso in cui ne siano erogati per una quantità superiore al 5% della capienza.

Per quel che riguarda gli abbonamenti, sono divisi in 8 tipologie di turno: Prima, A, B, D, Mini abbonamenti weekend 1, Mini abbonamenti weekend 2, Mini abbonamenti serale 1, Mini abbonamenti serale 2.

Sebbene economicamente si consideri la quota - parte degli abbonamenti come ricavo della produzione di uno spettacolo, dal punto di vista finanziario questo non prevede un'entrata di cassa essendo questa già avvenuta in precedenza, al momento della vendita.

## I CONTRIBUTI PUBBLICI

Quale risorsa fondamentale per l'attività di spettacolo in Italia, i finanziamenti pubblici sono concessi dallo Stato o dagli enti locali e da organismi loro collegati.

Il Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri sostiene le attività di spettacolo attraverso il già citato Fondo Unico (FUS) <sup>36</sup> .

---

<sup>36</sup> Istituito dalla Legge del 30 Aprile 1985 n. 163

Le circolari attuative riportano i termini entro cui presentare un'istanza per l'accesso al finanziamento, che deve essere corredata da una documentazione composta dal programma artistico e da una modulistica contenente i dati economici <sup>37</sup> . Il Dipartimento formula un'istruttoria sulla richiesta di provvidenza e con il parere favorevole di commissioni consultive assegna finanziamento, che sarà liquidato a rendicontazione dell'attività conclusa, quindi, nel nostro caso, a Stagione Lirica ormai terminata.

I ricavi provenienti da contributi statali, da altri enti locali o dalla Comunità Europea sono destinati all'attività della Fondazione nel suo complesso, così come i finanziamenti privati da soci, donazioni e sponsor; tutte queste tipologie di entrate vanno conteggiare al netto d'IVA del 22%.

I comuni possono intervenire con contributi forfetari annuali destinati alle attività di istituzioni di rilievo o delle quali partecipano alla governance come soci, a seconda delle disposizioni in materia e delle delibere di Giunta e Consiglio; possono finanziare una parte del progetto (solitamente sotto il 70% dei costi riconosciuti), finanziarlo completamente con una regolare delibera, in risposta ad un'istanza corredata di bilancio preventivo di spesa e programma artistico, oppure acquistare lo spettacolo.

I finanziamenti delle amministrazioni provinciali si basano su erogazioni a bilancio e su contributi a sostegno di iniziative specifiche regolate tramite avvisi o bandi pubblici annuali; tali contributi sono forfetari, a copertura parziale, ed è richiesto l'obbligo di rendicontazione.

I finanziamenti regionali cambiano da regione a regione in base alle diverse legislazioni, così come i criteri e le procedure per accedere ai contributi; va sempre avanzata agli assessorati competenti una richiesta ufficiale entro dei termini stabiliti, con allegati programma artistico e preventivo finanziario.

Il patrocinio degli Enti Locali che consiste in una forma di riconoscimento dell'attività, che risulti in linea con le politiche dello stesso<sup>38</sup>.

Nel settennio 2014-2020 l'Unione Europea sostiene le attività di spettacolo tramite il programma Europa Creativa o tramite programmi a impatto indiretto, dunque attraverso Programmi Comunitari (finanziamenti a gestione diretta a cui si accede tramite bando), e

---

<sup>37</sup> <http://cultura.cedesk.beniculturali.it/europa-creativa.aspx>

<sup>38</sup> Agano, ivi, p.p. 136.



attraverso i Fondi strutturali, erogati non ai diretti beneficiari ma a Stati e Regioni, organizzati in Italia nei Programmi Operativi Nazionali (PON) e regionali (POR)<sup>39</sup>.

## I FINANZIAMENTI DA PRIVATI

Tra i finanziamenti da parte di privati quote importanti derivano dagli sponsor, che sostengono l'attività culturale in cambio di un ritorno di immagine.

Forte di un alto profilo artistico, la partecipazione del pubblico, e la visibilità degli eventi, il Teatro Comunale può contribuire a valorizzare l'immagine aziendale e a rafforzare le relazioni interne ed esterne delle imprese, permettendo agli operatori economici del territorio di prendere parte alla diffusione dell'arte e della cultura musicale.

Ogni Sponsor può avere accesso a benefit specifici ed esclusivi, tra i quali l'utilizzo degli spazi del Teatro, la partecipazione ad eventi speciali e ad attività per il welfare aziendale. Una prassi poco diffusa in Italia rispetto ad altre nazioni è quella del mecenatismo, ossia le donazioni ed erogazioni liberali per lo spettacolo senza alcuna contropartita per i soggetti finanziatori; in controtendenza, il Cavalier Golinelli si è fatto avanti a sostegno della Stagione 2020 con un generoso contributo.

Diventando Sponsor del Teatro Comunale è possibile sponsorizzare titoli d'Opera, Stagioni di Danza e Sinfonica, sostenere singoli concerti e appuntamenti speciali, contribuire al miglioramento architettonico e tecnico del Teatro, promuovere tournée, rassegne e attività formative<sup>40</sup>.

Ai sensi dell'art.1 del D.L. 31.5.2014, n. 83, "*Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*", convertito con modificazioni in Legge n. 106 del 29/07/2014 e s.m.i., è stato introdotto un credito d'imposta per le erogazioni liberali in denaro a sostegno della cultura e dello spettacolo, il c.d. Art bonus, quale sostegno del mecenatismo a favore del patrimonio culturale<sup>41</sup>.

Altra fonte di finanziamento di tipo privato sono le quote del 5 per mille dell'Irpef da parte dei cittadini.

---

<sup>39</sup> Sito ufficiale programma Europa Creativa.

<sup>40</sup> [www.tcbo.it/diventa-sponsor/](http://www.tcbo.it/diventa-sponsor/)

<sup>41</sup> <http://www.tcbo.it/art-bonus/>

## OBBLIGHI AMMINISTRATIVI

Prima di entrare nel vivo della dimensione artistica, richiamo alcuni obblighi amministrativi cui ogni Teatro deve adempiere.

Perché un Teatro con capienza di posti superiore a 100 persone sia accessibile al pubblico pagante per assistere ad uno spettacolo pubblicizzato, il gestore deve ottenere innanzitutto una Licenza per l'effettuazione di pubblici spettacoli, che viene rilasciata dal Comune dove lo spettacolo avrà luogo<sup>42</sup>.

Anche la Dichiarazione di agibilità viene rilasciata dal Comune, dopo la consultazione della Commissione provinciale di vigilanza locali pubblici spettacoli (C.PV.). Questa è presieduta dal Prefetto e si compone di una serie di tecnici competenti nei diversi settori (ingegnere del genio civile, ingegnere elettrotecnico, vigili del fuoco, medico provinciale, ecc.), da un delegato del Sindaco, da un rappresentante dell'AGIS, dell'Ispettorato del lavoro e delle organizzazioni sindacali dei lavoratori dello spettacolo. Per ottenere l'agibilità vanno soddisfatti dei requisiti, quali la solidità dell'edificio, la presenza di vie d'uscita, l'adeguatezza degli impianti alle normative vigenti<sup>43</sup>. La dichiarazione di agibilità stabilisce anche il numero delle uscite, calcolato in base al numero di posti a sedere: per sale con capienza maggiore ai 150 posti, come in questo caso, devono essere almeno tre; le porte devono inoltre essere "a spinta", apribili verso l'esterno.

Quando il teatro è dotato di più di 500 posti, è d'obbligo la presenza dei vigili del fuoco; questi rilasciano il Certificato di prevenzione incendi (CPI), che delinea i requisiti che il Teatro deve possedere, tra cui la presenza di dispositivi antincendio, impianti elettrici a norma CEI, sipario tagliafuoco, rete di spegnimento sprinkler e certificato di ignifugazione di tutti i materiali.

In Italia l'attività di intermediazione per l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica delle "opere dell'ingegno" è svolta in forma esclusiva dalla Società Italiana degli Autori ed Editori, la SIAE<sup>44</sup>.

Le "opere dell'ingegno" sono oggetto di una tutela di carattere speciale chiamata "diritto d'autore"; la materia in esame è attualmente regolamentata dalla *Legge 22 aprile 1941 n.*

---

<sup>42</sup> come richiesto dal fondo unico delle leggi di pubblica sicurezza e dal regolamento d'esecuzione R.D. 6/5/1940 n. 635

<sup>43</sup> Cit. dall'art 80 del Testo Unico delle Leggi di Pubblica sicurezza (T.U.L.P.S.).

<sup>44</sup> Scoz G., *ivi.*, p.167

633 e successive modificazioni, intitolata *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*.

L'autorizzazione SIAE è necessaria sia che l'evento artistico preveda un pagamento, sia che non lo preveda; la società concede, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, licenze e autorizzazioni per l'utilizzazione economica di opere tutelate e percepirne i proventi; una volta percepiti i proventi di tali licenze, questi saranno ripartiti tra gli aventi diritto.

La SIAE è composta da cinque divisioni; la sezione Lirica controlla l'esercizio della facoltà di pubblica rappresentazione e utilizzazione mediante riproduzioni cinematografiche o fonografiche e la comunicazione, in riferimento alle opere liriche, balletti, oratori e opere similari<sup>45</sup>.

Le pubbliche esecuzioni includono tutti i casi in cui le opere musicali vengono eseguite in pubblico, sia dal vivo che mediante supporti registrati o diffusi radiotelevisive.

La tariffa applicata per diritto d'autore è, in genere, il 10% sui ricavi di biglietteria, inclusi gli eventuali proventi dalla pubblicità, dagli sponsor e dalle contribuzioni, se collegati all'evento.

Per quel che riguarda l'esecuzione di opere liriche, oratori, balletti, opere coreografiche con accompagnamento di musica, la sezione dispone di proprie tariffe, che variano in funzione del genere e della durata dei lavori, della capienza o dell'importanza del luogo di esecuzione.

In linea generale le opere di dominio pubblico non necessitano di autorizzazione, ed è il caso del *Tristan und Isolde*, ma è consigliabile richiedere il permesso, dichiarando che verranno eseguite o rappresentate opere di dominio pubblico e comunicare la versione dello spartito utilizzata per lo spettacolo. In caso di verifica affermativa, la SIAE non pretenderà il versamento di alcun compenso.

## I CONTRATTI DI PRESTAZIONE ARTISTICA

I contratti di scrittura possono riferirsi a complessi artistici o a singoli artisti.

Appartengono alla prima categoria le compagnie teatrali e le orchestre: un gruppo di artisti si riunisce generalmente in una persona giuridica per l'esecuzione o la

---

<sup>45</sup> Sito SIAE.

rappresentazione di una o più prestazioni artistiche predeterminate, tratte dal proprio repertorio o su commissione del contraente<sup>46</sup>.

I contratti devono contenere tutte le indicazioni sullo spettacolo e sui suoi principali realizzatori artistici, il calendario di produzione, i termini economici e gli obblighi delle parti, i rimborsi, le assicurazioni, licenze, permessi e autorizzazioni, gli aspetti pubblicitari e promozionali, il numero di biglietti omaggio, ecc.

Nei contratti con singoli artisti, il professionista si impegna nella sua specifica qualità (attore, regista, musicista, danzatore ecc.) per una singola prestazione o per la sua partecipazione nella produzione di uno spettacolo, che potrà avere ulteriori repliche in un determinato periodo.

Gli artisti sono considerati lavoratori autonomi e non dispongono in Italia di un albo professionale: gli accordi stipulati seguono generalmente i Contratti Collettivi Nazionali di Lavoro (CCNL); fra le varie informazioni il contratto dovrà prevedere dati anagrafici, fiscali, previdenziali ed assicurative, la qualifica, il periodo di scrittura, oltre alle indicazioni sullo spettacolo, modalità di pagamento, periodo delle prove e relativa remunerazione.

Per i responsabili della produzione o dello spettacolo come il regista, il contratto prevedere anche i criteri di scelta degli interpreti, presenza di aiuti e assistenti, le indicazioni di budget entro il quale attenersi, le indicazioni di tipo tecnico-logistico connesse agli impianti scenici e tecnici, ecc; similmente, per i collaboratori artistici principali tra cui scenografi e costumisti, vanno indicati il nome del regista o responsabile artistico con cui dovranno essere concordate le loro prestazioni e le date di presentazione dei bozzetti.

Diversi soggetti svolgono prestazioni in forma di lavoro autonomo: sono collaboratori organizzativi, tecnici e di staff, collaboratori occasionali, fornitori di servizi e liberi professionisti; nei loro contratti dovrà essere specificato, fra le varie voci, il tipo di incarico, le caratteristiche della prestazione da svolgere e i suoi tempi.

I contratti di lavoro subordinato possono essere a tempo indeterminato o determinato; nel primo caso non ne sarà redatto uno per la singola produzione, mentre nel secondo caso sono d'obbligo per figure professionali di tipo tecnico, organizzativo, amministrativo, di

---

<sup>46</sup> Argano L., *ivi* p.p. 171-172.

servizio (come il personale di sala) e per alcuni ruoli artistici secondari (assistenti, aiuti)<sup>47</sup>.

La formalizzazione del contratto è connessa a doveri di tipo assicurativo in materia di previdenza, assistenza e infortuni e pagamento degli oneri finanziari.

Il Teatro deve essere in possesso dell'agibilità Inps ex Enpals, il documento obbligatorio che legittima a far lavorare presso le proprie sedi i lavoratori dello spettacolo; questi devono essere a loro volta iscritti, a seguito di richiesta per via telematica; il Teatro dovrà anche effettuare comunicazione obbligatoria al centro per l'impiego in caso di assunzione o cessazione del rapporto di lavoro.

Le società devono occuparsi di regolarizzare il lavoro dei propri dipendenti e fornire testimonianza di regolarità tramite il Documento Unico di Regolarità Contributiva (DURC)<sup>48</sup>.

In qualità di datore di lavoro, il Teatro deve versare i contributi previdenziali come obbligo assicurativo su base del compenso lordo destinato al lavoratore, a prescindere dalla forma di contratto con lui stipulata; il carico contributivo grava su entrambi i soggetti per un'aliquota generale, fissata con la circolare Inps n. 20/2014 al 33% del compenso lordo del lavoratore, con una ripartizione del 9,19% a carico del lavoratore e del 23,81% a carico del datore di lavoro.

L'ente organizzatore deve occuparsi mensilmente del versamento di tali contributi tramite la delega bancaria F24 e denuncia riepilogativa delle retribuzioni. A questo si aggiunge il contributo di solidarietà del 5% equamente diviso tra le due parti.

Per quel che riguarda gli oneri contributivi, spetta per entrambe le parti al datore di lavoro, che in quanto sostituto di imposta applica una detrazione della relativa quota al compenso del lavoratore.

Ad attività conclusa l'ente organizzatore riceve dall'ex Enpals un'attestazione che certifichi l'assolvimento di tutti gli obblighi assicurativi e la mancanza di pendenze contributive<sup>49</sup>.

Tale documento viene consegnato previa richiesta e costituisce prova, a consuntivo del periodo di attività, necessaria alla richiesta di sovvenzioni da parte dello Stato o degli Enti locali.

Il Teatro ha l'obbligo di versare all'INAIL, Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro

---

<sup>47</sup> Argano L., *ivi.*, pp. 191-192

<sup>48</sup> Argano, *ivi* p.p. 199

<sup>49</sup> Argano, *ivi* p.p 201-203

gli Infortuni sul Lavoro, i contributi riguardanti l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro e le malattie professionali.

Deve anche versare all'Erario degli oneri fiscali riferiti alle prestazioni di lavoro; questi sono a completo carico del lavoratore, al quale verranno decurtati tramite una trattenuta sul compenso da parte del sostituto d'imposta.

Il loro calcolo dipende dalla forma di contratto instaurata: nel caso dei lavoratori di tipo autonomo si considera la ritenuta d'acconto del 20% calcolata sul compenso lordo, mentre per i contratti di lavoro di tipo subordinato o parasubordinato assume una percentuale variabile, in base alla dichiarazione reddituale del lavoratore; per questa categoria di lavoratori il datore di lavoro è tenuto al versamento di contributi detti "minori" all'Inps relativamente a malattie, maternità e disoccupazione.

## L'OPERA

### RICHARD WAGNER

Richard Wagner nacque a Lipsia il 22 Maggio 1813, nono figlio del giurista e attore dilettante Carl Friedrich<sup>50</sup> e Johanna Rosine Wagner<sup>51</sup>; rimasto orfano di padre a causa del tifo, la madre si risposò con l'attore Ludwig Geyer<sup>52</sup>. Quest'ultimo, affezionato al bambino, lo introdusse al mondo del teatro; a sedici anni Richard assistette ad una rappresentazione del *Fidelio*, esperienza che plasmò per sempre la sua vita.

Portò avanti in maniera discontinua gli studi musicali, interessato anche all'approfondimento di studi filosofici e letterari; questo fino a quando, nel 1830, cominciò a studiare pianoforte e composizione sotto la guida di Theodor Weinlig<sup>53</sup>, alla Thomasschule di Lipsia.

Nel 1833 fu nominato direttore del coro del teatro di Würzburg, ricoprendo saltuariamente le cariche di direttore di scena, di suggeritore e, successivamente, di direttore d'orchestra; qui compose la sua prima opera *Die Feen* dall'impianto melodico e armonico ancora poco definito, con forti influenze dello stile di Weber.

Dal 1837 fu direttore musicale anche a Königsberg (Kaliningrad) ma la chiusura del teatro per fallimento inaugurò per Wagner quella spirale di debiti e "bulimia patrimoniale" che l'avrebbe accompagnato per tutta la vita.

L'attività di musicista si rivelò insufficiente ad assicurargli un adeguato tenore di vita e, soffocato dai debiti, si imbarcò nel porto di Riga per sfuggire ai creditori; anche lì la fortuna non gli sorrise molto e lungo, e tentò di raggiungere Londra via mare: la barca a vela fu travolta da un'improvvisa tempesta, motivo ispiratore per *L'Olandese Volante*.

In condizioni di semi-povertà, tornò a Parigi negli anni Quaranta; approfondì lo studio della musica di Berlioz, completò il *Rienzi*, che aveva iniziato a Riga, e l'anno dopo anche *L'Olandese volante*. In questi anni conobbe la filosofia dell'ateismo di Feuerbach, le teorie socialiste di Proudhon, e iniziò a studiare attentamente leggende tratte dall'epica germanica come quelle di *Lohengrin* e del *Tannhäuser*.

---

<sup>50</sup> Lipsia 1770 (nascita incerta) – 23 Novembre 1813.

<sup>51</sup> 9 Settembre 1774, Weißenfels – Lipsia 9 Gennaio 1848.

<sup>52</sup> Eisleben 1779 – Dresda 30 Settembre 1821. Geyer morì quando Richard aveva appena otto anni: questo trauma alimentò il suo carattere insofferente ed instabile. Wagner portò il cognome Geyer fino all'età di 15 anni, ricordando sempre il patrigno con affetto e orgoglio.

<sup>53</sup> 25 Luglio 1778 – 7 Marzo 1842. Fu compositore, direttore di coro a Dresda e Lipsia, nonché insegnante di Wagner e Clara Schumann.

Maturò anche la decisione di scrivere i libretti dei propri drammi in piena autonomia, assecondando in questo modo la sua concezione di teatro musicale.

Nel 1842 avvenne a Dresda il debutto teatrale con la tanto sospirata esecuzione del *Rienzi* il successo ottenuto gli valse la carica di *Musikdirektor* all'Opera di corte.

Con l'*Olandese volante*, andata in scena sempre a Dresda nel 1843, affermò la sua volontà di allontanarsi dai modelli belcantistici all'italiana, da quelli francesi o anche tipicamente tedeschi, imperanti in Europa, nonché la volontà di creare un'opera che non fosse un insieme di pezzi chiusi, interrotti da recitativi, ma un unico dispiegarsi di flusso melodico, tale da trascinare l'ascoltatore in una dimensione emotiva mai esplorata prima.

Di pari passo Wagner elaborò il suo pensiero politico, che lo spinse a prendere posizione a fianco dell'anarchico russo Michail Bakunin nei moti del 1849. Condannato a morte, iniziò la sua fuga attraverso l'Europa, per poi approdare a Zurigo, supportato dall'amico Franz Liszt<sup>54</sup>.

In Svizzera prenderà vita l'enorme tetralogia del *Ring*, che subirà però un'interruzione decennale nella stesura, durante la quale, oltre al susseguirsi delle vicissitudini personali, verranno composte *Tristano e Isotta* e *I maestri cantori di Norimberga*, segnate dalla scoperta e dallo studio intenso de *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819) di Schopenhauer<sup>55</sup>.

Sotto la protezione di Ludovico II di Monaco dal 1864, Wagner ultimò dell'*Anello* e scrisse *L'Idillio di Sigfrido* in onore del figlioletto appena dato alla luce da Cosima von Bulow che, dopo la morte di Minna nel 1870, diventerà la sua seconda moglie.

Nel 1869 al ventiquattrenne Nietzsche<sup>56</sup> fu assegnata la cattedra di filologia classica all'Università svizzera di Basilea; conobbe la musica di Wagner nel marzo 1861 grazie alla conferenza che Gustav Krug fece su alcune scene di *Tristan und Isolde* e sulle pagine di *Ecce homo* (1888) arrivò a definirsi “un wagneriano”.

Nel Novembre 1868 il giovane filologo fu presentato a Wagner, inaugurando “l'amicizia tra due grandi spiriti” e una serie di visite ricorrenti alla famiglia nella villa di Tribschen. In *Nascita della tragedia* (1876) Nietzsche individuò nella musica l'origine del dramma greco e riconobbe nella tragedia classica quell'ideale di opera d'arte totale cui Wagner tendeva: nell'edizione del 1872 aggiunse un'estesa appendice in onore di Wagner e del *Tristan*.

---

<sup>54</sup> Raiding, 22 ottobre 1811 – Bayreuth, 31 luglio 1886.

<sup>55</sup> Danzica, 22 febbraio 1788 – Francoforte sul Meno, 21 settembre 1860.

<sup>56</sup> Röcken, 15 ottobre 1844 – Weimar, 25 agosto 1900.



Il celebre assunto, ossia il conflitto fra l'apollineo ed il dionisiaco e la loro riconciliazione nel dramma greco fu dunque ispirato dall'arte tragica del *Tristan*: l'inebriante orgiastica musica wagneriana aveva rivelato a Nietzsche la tremenda forza dell'impulso dionisiaco.

Nel momento in cui Nietzsche vide il dionisiaco dissolversi nel *Parsifal*, lo interpretò come un tradimento ideologico a favore dello spirito cristiano. Oltre a ciò, sorsero anche delle divergenze personali: per esempio, lavorando al teatro di Bayreuth, il filosofo rimproverò a Wagner un interesse eccessivo e deleterio per la vita mondana. In *Il caso Wagner* (1888) il filosofo prese ufficialmente le distanze.

Nel 1876, con la rappresentazione completa del *Ring*, si conclusero anche i lavori per la costruzione del teatro di Bayreuth, eretto ad "immagine e somiglianza" della concezione teatrale wagneriana, con un innovativo studio architettonico per la buca dell'orchestra (detto anche golfo mistico), soluzioni all'avanguardia per i problemi di acustica e molto altro.

Ormai famoso ed economicamente soddisfatto, Wagner si dedicò dal 1877 alla stesura del *Parsifal*, terminato a Palermo nel 1882, anno in cui si trasferì con la famiglia a Venezia, nel palazzo Vendramin.

Qui Richard Wagner si spense il 13 Febbraio 1883, a causa di un attacco cardiaco; la sua salma è custodita vicino al suo teatro di Bayreuth.

## IL TRISTAN UND ISOLDE

Negli anni Cinquanta dell'Ottocento Wagner era profugo politico: sulla sua testa pendeva un ordine di cattura per la partecipazione ai moti di Dresda in opposizione a Federico Augusto II Re di Sassonia, una condanna che l'avrebbe segnato fino all'amnistia, nel 1860.

I moti rivoluzionari infuriavano in tutta l'Europa già da un anno, quando nel 1849 il ceto medio della capitale della Sassonia, con il supporto della classe operaia, decise di abbandonare ogni via diplomatica a favore dello scontro aperto, al fine di ottenere dalla monarchia riforme di carattere liberale.

Durante i sei anni che separarono il completamento del *Lohengrin* ('48) e l'inizio de *L'oro del Reno* Wagner maturò ed espose in alcuni scritti teorici<sup>57</sup> la sua nuova

---

<sup>57</sup> Risalgono a questi anni l'elaborazione di *L'uomo e la società* attuale (articolo anonimo comparso sui *Volksblätter*), *Arte e rivoluzione* e *L'arte dell'avvenire* (incompiuto).

concezione artistica e politica del mondo, una teoria positivista ancora *in fieri*, preschopenhaueriana, ma affine allo spirito rivoluzionario.

Cominciò a tracciare la teoria dell' "opera d'Arte totale" (*Wort-Ton-Drama*) in cui poesia, tragedia e musica si fondono in modo indissolubile; questo concetto, insieme all'idea dell'opera d'arte come sublimazione di un mondo affrancato dall'ipocrisia e dal potere del ricco sul povero, verrà ripreso in *Opera e dramma*<sup>58</sup>, a cui lavorò fra 1858 e '87.

Già Direttore dell'Opera della Città<sup>59</sup>, il compositore aveva da principio rivolto un appello diplomatico al re perché agisse in senso riformista, per poi arrivare ad intervenire attivamente nell'insurrezione e perdere così quel posto di Direttore tanto agognato dalla prima moglie Minna Planer<sup>60</sup>.

Il tentativo di creare uno stato nazionale unificato e democratico fu violentemente represso nel Luglio del 1849 dalle truppe prussiane e austriache, e August Röckel<sup>61</sup>, Michail Bakunin<sup>62</sup> e Richard Wagner vennero identificati e perseguiti come capi.

Nel Maggio 1849 Wagner portò la moglie al sicuro a Chemnitz, per poi tornare a Dresda con Bakunin e Heubner, membri del governo provvisorio. Tuttavia, quando anche Bakunin venne arrestato dalla polizia, Wagner decise prudentemente di lasciare la Sassonia, giusto pochi giorni prima dell'emissione del mandato d'arresto.

Inizialmente trovò rifugio a Weimar, sotto la protezione di Franz Liszt; questi, oltre a donargli 300 franchi per il viaggio che lo avrebbe condotto in esilio a Zurigo, gli consigliò caldamente di abbandonare l'impegno politico e dedicarsi esclusivamente all'arte:

*"Basta con la politica e con le chiacchiere socialiste. Occorre rimettersi al lavoro con ardore, il che non sarà difficile, col vulcano che Ella ha nel cervello"* - dall'epistolario di Franz Liszt .

---

<sup>58</sup> "Wagner getta le basi dell'arte drammatica e musicale moderne attraverso una ricostruzione storica che parte dai Greci e si compie hegelianamente, va da sé, proprio con l'Opera d'arte dell'avvenire. Al centro c'è la restaurazione di un rapporto stretto e, per così dire "necessario", tra la musica e la parola, un rapporto che il compositore tedesco declina secondo quella dialettica maschile (il poeta) / femminile (la musica) che lo occuperà fino agli ultimi giorni (···) ripercorre quella che ai suoi occhi è l'inesorabile decadenza dello stile e della drammaturgia dei suoi tempi, segnati dal successo di pubblico delle opere di Rossini e da quelle (definite causticamente "effetti senza cause) dell'inviso Meyerbeer. Gabriele Bucchi per OperaClick, 2004.

<sup>59</sup> Lo stile *Grand-Opéra* francese del *Rienzi* riscosse un grande successo che gli permise di ottenere il posto di Direttore d'orchestra dell'Opera di Dresda.

<sup>60</sup> Christine Willhelmine (Minna) Planer, Oederan 5 Settembre 1809 – Dresda 25 Gennaio 1866, attrice tedesca.

<sup>61</sup> Graz 1 Dicembre 1814- Budapest 18 Giugno 1876, compositore e direttore d'orchestra.

<sup>62</sup> Priamuchino 30 Maggio 1814 – Bern 1 Luglio 1876, filosofo e rivoluzionario russo, considerato uno dei fondatori dell'anarchismo moderno.

Da principio Wagner accettò con una certa reticenza la nuova sistemazione, soprattutto a causa delle simpatie di facoltose donne della cerchia intellettuale che avevano preso particolarmente a cuore il suo mantenimento, richiamando altrove la sua attenzione con avventure più o meno fugaci.

Tuttavia, a Zurigo cominciò un periodo relativamente stabile e felice della sua vita, potendo contare su una fama consolidata e l'appoggio degli amici dell'ormai condannato Bakunin, anch'essi esuli in Svizzera.

Anche dal punto di vista professionale e compositivo le cose continuarono ad andare per il verso giusto, nonostante l'allontanamento forzato dalla Germania: Liszt continuava a portare il *Tannhäuser* in molti teatri tedeschi e il *Lohengrin* a Weimar, mentre fu lo stesso autore a dirigere *L'olandese volante* a Zurigo, fra un appuntamento e l'altro della sua fitta attività concertistica.

Il successo del *Lohengrin* richiamò l'attenzione su Wagner che, stabilitosi a Zurigo a Villa Rienzi con Minna, da questo momento si dedicò alla composizione della Tetralogia, sempre sovvenzionato da amici ed ammiratori.

In questi anni, dopo il primo viaggio in Italia sul lago Maggiore, terminò il testo de *L'anello del Nibelungo* e trovò ispirazione per il preludio musicale de *L'oro del Reno*, che verrà terminato entro il 1859 con *Walkyria*, proprio durante il viaggio per mare da Genova a La Spezia.

Anche la composizione del *Sigfrido* procedette a ritmo spedito, almeno fino alla metà del II atto, quando gli eventi e la passione presero nuovamente il sopravvento, cambiando le sorti della vita di Wagner e della storia della musica Occidentale.

Al suo arrivo in Svizzera, infatti, conobbe ad un concerto di musiche di Beethoven il ricchissimo impresario tessile Otto Wesendonck e sua moglie Mathilde, poetessa dilettante, con la quale scattò subito una profonda intesa. Il compositore riuscì a farsi mantenere dalla coppia ed ospitare nella loro villa sopra il lago di Costanza, in un'ala della casa messa a sua completa disposizione e da lui soprannominata *asil*.

Dal 1853 Wagner sviluppò con Mathilde Wesendonck un rapporto intensissimo. Se questa passione fu consumata o se sopravvisse solo a livello platonico non ci è dato sapere e, forse, non è nemmeno così rilevante: la corrispondenza denota una storia così ardente, ed ebbe delle conseguenze così importanti nella maturazione del pensiero di Wagner, da non dover presentare debiti al mondo del concreto.

Nel Dicembre del '54 infatti, scrisse nella celeberrima lettera a Liszt, da sempre amico e confidente, nonché futuro suocero:

*“Poiché in tutta la mia esistenza non ho mai goduto nella sua perfezione la felicità dell’amore, voglio elevare a questo che è il più bello di tutti i sogni un monumento, un dramma, in cui il desiderio d’amore sia pienamente soddisfatto. Ho in mente il progetto per un Tristan und Isolde, la concezione musicale più semplice, ma la più intensa” - epistolario di Franz Liszt*

Non poteva immaginare che per arrivare a completare e pubblicare quest’ “opera dell’amore ideale” avrebbe impiegato due anni, ed altri sei sarebbero trascorsi prima di poterla finalmente mettere in scena.

La stessa lettera riporta anche un altro evento di importanza cardinale, la scoperta della filosofia di Schopenhauer attraverso il suo scritto *Il mondo come volontà e rappresentazione*, di cui Wagner divenne un entusiasta lettore, studiandolo a fondo e rileggendolo ben quattro volte nel giro di un inverno.

Non esitò a definirlo “*il più grande filosofo dopo Kant*”, sposando in particolare la sua negazione finale della volontà di vivere: Schopenhauer insegna “*l’intimo e vivo desiderio della morte: piena inconsapevolezza, inesistenza assoluta, scomparsa dei sogni, unica definitiva redenzione*”.

Il filosofo parla di una Volontà universale come motore di tutta l’esistenza umana, priva di precisa finalità, ma destinata a perpetuare se stessa. In accordo con il rifiuto di ogni prospettiva razionalistica proprio delle filosofie orientali, l’esistenza è un’eterna lotta contro la sofferenza e il dolore, la cui unica via d’uscita è la negazione della volontà, il dissolvimento nel nulla.

Il mondo della “rappresentazione” quindi non è altro che un’illusione plasmata della Volontà; questa forza originariamente indivisa, incarnandosi nel reale si corrompe: gli esseri umani, dimentichi dell’originale unità dell’essere, si perdono nella spirale di egoismo e dolore, desiderando la completezza originaria. L’unica possibilità di emancipazione risulta la rinuncia alla volontà di vivere e, con essa, la morte.

Molti studiosi si sono interrogati sull’effettiva aderenza fra dottrina schopenaueriana ed interpretazione del compositore<sup>63</sup>; il filosofo insegna che per raggiungere la serenità occorre accettare la sofferenza e rassegnarsi alla concezione pessimistica dell’impossibilità dell’appagamento del desiderio; nell’opera invece, Tristan vi si immerge e vi si annega.

---

<sup>63</sup> Come nota il critico Petrucci nel suo *Manuale wagneriano*, se così fosse, Tristano e Isotta avrebbero saputo dominare la loro passione.

Per comprendere il messaggio dell'opera è necessario integrare Schopenhauer con una concezione positiva e catartica dell'impulso erotico: nella sua musica la Volontà è quell'impulso vitale e irrazionale che si incarna nell'amore dei protagonisti, e tende verso la sua liberazione. Il livello più alto e definitivo coincide con la trasfigurazione, *Verklärung*, ma definita più comunemente *Liebestod* (morte d'amore).

Per questo motivo il canto della trasfigurazione di Isotta riprende il finale del duetto d'amore, così che la musica della sublimazione e quella dell'annullamento vengano a coincidere.

Per Wagner quindi, abbandonarsi alla passione significa attingere alla Volontà in sé, la cui natura originaria non è assolutamente negativa, ma diviene tale solo dopo essersi incarnata nel mondo dei fenomeni, dove esiste divisione fra oggetto e soggetto.

Il compositore preferì chiarire questo punto proprio attraverso la sua opera, piuttosto che con la lettera che meditava di inviare al filosofo: l'amore si configura come emancipazione totale da sé stessi e come desiderio del tutto, un primo passo nella rinuncia deliberata e incondizionata alla vita e al corpo, che altrimenti permetterebbero la sopravvivenza eterna dell'agonia del desiderio<sup>64</sup>. Questo concetto viene chiarito ed esplicitato nel grande duetto d'amore del II atto:

*Dies süsse  
Wörtlein: und,  
was es bindet,  
der Liebe Bund,  
wenn Tristan  
stürb,  
zerstört' es nicht  
der Tod?  
(Isolde act II<sup>65</sup>)*

*Se la parola: e  
Che dolce e forte  
Ti lega a me  
Fosse per morte  
rotta  
Morrian  
Tristano e  
Isotta?*

*Ma questa parolina: e –  
se fosse distrutta,  
come altrimenti  
che con la vita stessa d'Isotta  
verrebbe data a Tristano la morte?*

---

<sup>64</sup> “quello che gli importava era “il modo di giungere, per salvarsi, al totale acquietamento della volontà attraverso l'amore” e in quest'ottica l'amore sensuale doveva elevarsi dalla sfera individuale a quella universale e divenire momento supremo di conoscenza.” Da: *Tristan und Isolde: inno alla notte*, di Ottavio de Carli.

<sup>65</sup> Ho ritenuto interessante accortare due traduzioni italiane molto diverse: quella storica della Prima bolognese, destinata alla rappresentazione, curata da Arrigo Boito nel 1888 e la più recente di Cescatti, destinata invece alla comprensione.

*Tristano e Isotta*, versione italiana di Arrigo Boito e Angelo Zanardini, Bologna, Teatro Comunale, 1888.  
*Tristano e Isotta*, versione italiana di Olimpio Cescatti, Venezia, Teatro la Fenice, 2002.

È una disquisizione sul principio di individuazione, che, affidandomi all'interpretazione di D'Annunzio, impediva di “*trascendere il limite materiale de' loro sensi umani. Le labbra incontravano le labbra e s'arrestavano*”<sup>66</sup>.

L'incontro con Mathilde fu quindi un evento che, seppur non vada sopravvalutato, fu la scintilla che fece scattare quella passione intensa e inappagabile comune ai tragici protagonisti.

Fra il 1857 ed Ottobre del '58 musicò cinque poesie della Wessendonk per canto e pianoforte noti come *Wessendonk Lieder*, di cui due furono sottotitolati *Studio per il Tristano e Isotta* ed ultimati durante la sua permanenza in Ca' Vendramin Calergi.

Nel primo di essi, *In Treibhaus*, è possibile riconoscere il tema della Solitudine, della Disperazione, ma soprattutto quell'atmosfera sofferente e quasi allucinata propria di chi è prigioniero, che sia una pianta in una serra, che sia un amante conscio dell'ineluttabilità della morte come unica forma di sublimazione del desiderio.

Nel secondo invece, *Träume*, compare l'Inno alla notte, che come nell'Opera (II atto) accompagna l'anima alle soglie della morte; mentre gli altri *Lieder* furono musicati dal direttore Felix Mottl, qui fu Wagner ad intervenire personalmente e a farli eseguire in occasione del compleanno di Mathilde, sostituendo la voce con il violino solista.

Alla fine del 1856 Wagner cominciò ad abbozzare un'opera 'semplice', orientata al guadagno immediato, e l'occasione gli giunse nel Marzo 1857 dal console brasiliano a Dresda Ernesto Ferreira-França, che lo invitò a comporre un *Tristano e Isotta* come opera italiana da rappresentare a Rio de Janeiro per l'Imperatore don Pedro; avrebbe richiesto pochi cantanti, una partecipazione ridotta del coro e un impianto scenico essenziale.

Inutile dire che il progetto non andò in porto secondo le aspettative: prendendo piano piano consapevolezza della portata della materia che si apprestava a trattare, Wagner decise di lasciare momentaneamente da parte il giovane Sigfrido *nella bella solitudine del bosco*, non a caso proprio alla vigilia del suo incontro con il femminile, con Brunhilde, capace di risvegliare in lui una passione bruciante e con essa quel senso di vertigine ed inaudita paura.

Certo non poteva sapere che questo allontanamento dall'eroe si sarebbe protratto ben oltre le previsioni: il libretto del *Tristano e Isotta* fu concluso a metà del Settembre 1857, mentre la composizione lo impegnò dall'Ottobre '57 alla fine del Luglio 1859.

---

<sup>66</sup> *Il trionfo della morte*, Milano, Treves, 1929.

Si rese presto conto infatti che la sfida del Tristano avrebbe richiesto la totalità della sua attenzione e del suo impegno; rinunciò quasi subito all'ambizione di portarlo a termine in breve tempo, in dimensioni ridotte, per facilitarne le messinscena, dovendo ammettere due anni dopo in un bigliettino a Mathilde che “*questo Tristano sarà qualcosa di terribile! Temo che l'opera venga proibita, a meno che non risulti del tutto storpiata da una pessima rappresentazione*”.

Ma dopotutto, la ricerca della perfezione avrebbe rischiato di far letteralmente *impazzire la gente*, quanto più si fosse avvicinata alla rappresentazione veritiera degli abissi psicologici e dei significati che l'opera racchiude.

## IL LEGAME CON LA FONTE

Wagner definì il suo nuovo progetto *Handlung*, azione, seppur la densità di spunti filosofici e psicologici vada dichiaratamente a discapito dell'evento scenico, della trama intesa come susseguirsi di azioni, eventi e parole: i momenti significativamente drammatici del *Tristano* sono quelli in cui i personaggi non cantano, ma che trovano origine e compimento nell'interiorità, rivelati solo da quella che Thomas Mann definì *Wissendes Orchester*<sup>67</sup> (orchestra sapiente o consapevole).

Fra i compiti fondamentali della musica nel dramma musicale Wagner annovera quello di “dar voce al silenzio”, di esprimere sentimenti ed emozioni che le parole non sono in grado di rivelare; quest'idea, seppur non inedita, portò ad un concetto di drammaturgia completamente nuovo che influenzò la musica colta occidentale fino al secolo successivo, ed oltre.

Con il *Tristan und Isolde* Wagner si allontanò irreversibilmente dalla *romantische Oper* come *l'Olandese volante*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, dal loro mondo fiabesco fatto di filtri, cavalieri, d'amor cortese, così come da tutto il mondo del mito.

Rispetto alla fonte originale infatti, procedette ad un adattamento insolito del *Tristano e Isotta* scritto attorno al 1210 del poeta Tedesco Gottfried von Straßburg<sup>68</sup> e rimasto incompiuto, a sua volta ispirato ad un'antica favola celtica del troviere francese Thomas (1155-1170 circa), divenuta archetipo nella letteratura europea medievale. Wagner studiò poesia medievale francese e tedesca durante gli anni di Dresda e la sua biblioteca

---

<sup>67</sup> Mann T., *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano, 1997.

<sup>68</sup> Strasburgo 1180 – 1215 circa.

conteneva tre copie delle più famose versioni del Tristano medievale, tra i quali figurava appunto l'epopea di Straßburg.

Il *Tristan* di Thomas è conservato solo in frammenti, ma che consentono un confronto immediato su almeno tre piccoli pezzi: Gottfried, in accordo con i principi enunciati nel suo prologo, adotta un'interpretazione della trama e una valutazione dei personaggi completamente indipendente, e alle volte opposta, dal lavoro di Thomas.

Questa antichissima storia subì con il tempo modifiche e aggiustamenti, fino a collegarsi con le vicende del Sacro Graal e i cavalieri della Tavola Rotonda.

Ne nacque un grande romanzo cavalleresco, dove venivano trattate tematiche allora particolarmente sentite, come il conflitto fra cortesia e morale cristiana, cavalleria e feudalità, individualismo e società.

Il suo enorme successo si diffuse in tutta Europa: testimonianze nella tradizione scritta e orale compaiono dalla seconda metà del XII secolo in Francia, Inghilterra e Germania.

Con il tramonto degli ideali cavallereschi anche la vicenda di Tristano cadde in oblio, per poi tornare in auge in epoca romantica, sull'onda del medievalismo; la figura di Tristano fu però letta in modo diverso: divenne amante che rinuncia a tutto, pur di abbandonarsi ad un amore senza limiti.

Wagner operò una consistente condensazione drammaturgica; l'azione dell'opera è molto semplice e si riduce a tre principali situazioni drammatiche.

Le battaglie e le avventure che occupano la primaparte della storia d'amore di Gottfried, volte a costruire la reputazione di Tristan come cavaliere, sono ridotte a poche righe nel I atto dell'opera; allo stesso modo, i resoconti di Gottfried sulle scene di caccia sono praticamente eliminati dal testo dell'opera e sono solo rievocati musicalmente con suoni di corno da caccia nel secondoatto.

Wagner riduce il gruppo di cospiratori contro Tristano al solo Melot, ed elimina completamente la seconda Isotta, la Isotta delle Terre Bianche, che svolge un ruolo molto importante nelle versioni medievali della leggenda: è la sua gelosia alla fine ad uccidere Tristano, quando mente sul colore della vela, infrangendo così le speranze dell'eroe.

Oltre a ciò, la colpa fatale di Tristano può essere identificata con la promessa di Isotta delle Terre Bianche, tradendo il suo vero amore.

Limitando il numero di personaggi, Wagner è in grado di concentrare l'attenzione dello spettatore sui due protagonisti, intensificando così l'indagine psicologica ed il dramma.



Alcuni studiosi hanno voluto evidenziare i tratti che accomunano opera e fonte letteraria<sup>69</sup>; sin dal Prologo, Straßburg dichiara di volersi rivolgere a un pubblico di *edele herzen* (cuori nobili), un pubblico ideale che non solo cercherà il piacere, ma saprà anche sopportare il contraltare doloroso che sempre lo accompagna<sup>70</sup>:

“*sto parlando di un tipo completamente diverso di uomo, che porta contemporaneamente nel suo cuore una dolce amarezza e una cara sofferenza, la gioia del cuore e i tormenti del desiderio*”.

In questa convivenza fra opposti organizzati in coppie chiastiche, frequenti nella retorica del poeta, è possibile riconoscere un modello metaforico per il trattamento armonico del soggetto operato da Wagner, dove coesistono diverse sfere tonali e dove viene spesso negata la risoluzione convenzionale del conflitto armonico.

Oltre a ciò, ognuna delle quattro parti dell'opera di Wagner (“preludio” e tre atti) si basa certo sull'epopea di Gottfried, ma l'opera di condensazione di quasi ventimila righe di versi fu inevitabilmente accompagnata da una trasformazione radicale nei contenuti e nel senso della storia.

Infatti, nonostante sia interessante tentare di rintracciare i punti di vicinanza, ciò che immediatamente colpisce del *Tristan* di Wagner è il rifiuto di ogni digressione fiabesca, l'adattamento del racconto in tutto e per tutto alle necessità di esplorazione psicologica e rappresentazione del suo sistema di credenze.

Quale momento chiave di questo dramma “*totalmente interiore*”<sup>71</sup>, il compositore operò una profonda rielaborazione del brindisi fatale: Gottfried la racconta in meno di cento versi, mentre nell'opera arriva ad occupare un intero atto.

Wagner decise inoltre di spogliarlo della sua natura accidentale, così connaturata nelle fonti medievali: Berengaria sceglie di servire la miscela sbagliata non per sbadataggine, ma a seguito di una consapevole conflitto interiore; infine, fatto ancora più importante, sono Isotta e Tristano a scegliere consapevolmente di bere, di portare alle labbra il loro destino di morte.

Nell'opera di Wagner, quindi, il potere soprannaturale del filtro non riveste più la stessa importanza: non ha il compito di far avvenire qualcosa di magico e fantasioso, ma più

---

<sup>69</sup> Toner F., *Wagner's Tristan und Isolde: a Transformation of the Medieval Legend*, 1981, Chimeres.

<sup>70</sup> Straßburg G.v., *Tristano*, traduzione in italiano del testo e prefazione a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>71</sup> Dalhaus C., *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1984/94/98, a.c. di Lorenzo Bianconi.

“semplicemente” di permettere agli innamorati di indagare psicologicamente i recessi fino a quell’istante nascosti e negati del loro amore<sup>72</sup>.

La morte appare ora come minore dei mali, di gran lunga preferibile a questo amore angosciante, impossibile, intollerabile seppur corrisposto, impagabile per sua stessa natura.

Alcuni commentatori hanno considerato questo aspetto introdotto da Wagner come una sorta di anticipazione dell’introspezione psicanalitica: si tratta di inconscio, nel quale alberga un sentimento involontario e inconsapevole.

Prima ancora che a rendersi conto di ciò siano i personaggi coinvolti nell’azione, spetta all’orchestra onnisciente wagneriana accompagnare il brindisi con il tema del Filtro di morte, con le sue transizioni armoniche di terza che tratteranno la via verso l’indicibile e il sublime.

Questo tormento, che era cominciato con gli accordi del Tristano nelle prime battute del preludio, si risolverà solamente nel III atto, con la morte di Isotta.

Come nella maggior parte dei romanzi medievali e nella maggior parte della poesia cortese, gli amanti trovano l’amore al di fuori del matrimonio, ma per Wagner non sono incompatibili solamente amore e matrimonio, ma anche l’amore e qualsiasi tipo di soddisfazione tangibile:

*“Ogni soddisfazione, o ciò che viene comunemente chiamato felicità, è sempre realmente ed essenzialmente solo negativa e mai positiva. Non è una gratificazione originale che ci viene da sé, deve sempre essere la soddisfazione di un desiderio. Il desiderio, che dir si voglia, è la condizione che precede ogni piacere, ma con la soddisfazione il desiderio e quindi il piacere cessano”- Schopenhauer, Il mondo come volontà e rappresentazione*

Nelle fonti cavalleresche l’adulterio viene consumato già sulla nave, rendendo necessaria una sostituzione di Isotta durante la prima notte di nozze con il Re Marke, ad opera della fida Brangania; Wagner lascia invece balenare l’ipotesi che la passione fra i due non venga mai consumata, dettaglio che comunque risulta ininfluenza, di fronte alla realtà ardente e totalizzante della loro passione.

Una delle fonti cui sicuramente Wagner attinse è la testimonianza dei catari, per la cui dottrina dualista l’irriducibile opposizione tra Regno celeste e il regno di questo mondo si

---

<sup>72</sup> “Dall’inconsapevolezza del cuore all’autocoscienza della mente”, questo il processo cui Tristan allude nel suo delirio nel III atto.

traduceva in un rifiuto totale dei beni materiali e tutte le espressioni della carne, compreso l'atto sessuale.

La tensione umana verso la donna e l'amore viene quindi idealizzata ed elevata a ricerca dell'estasi suprema, negando quella dimensione terrena da cui è necessario emanciparsi.

A conferma di questa teoria, Tristano, nel momento di maggior pathos al termine del II atto, concede all'amata solo un bacio molto casto sulla fronte, ma che sarà sufficiente a scatenare l'ira di Melot, artefice materiale della sua morte.

Infine, nella tradizione medievale Tristano muore ingannato, credendo di aver perso Isotta per sempre; il gesto suicida voluto da Wagner trascende invece ogni logica e si configura come passo imprescindibile nella ricerca dell'appagamento supremo, fusione con il tutto, dissoluzione dell'Io.

Al di là delle discrepanze con la fonte per ciò che concerne il susseguirsi degli eventi, anche l'architettura a sostegno dell'opera risponde a questi precisi intenti di indagine psicologica e filosofica, distaccandosi ancora più nettamente dalla fonte.

La simmetria della partitura fu ideata secondo una logica globale, che assicura grande equilibrio drammaturgico; dei tre atti, il primo e terzo parlano della luce e del mare: sono ambientati di giorno, nel mondo dei fenomeni, della vita pubblica e delle convenzioni sociali, nonché del dovere e della falsità. Il II atto, invece, è quello del duetto d'amore, dove le tenebre permettono all'animo di palesarsi e volgersi all'estasi suprema.

Si instaura quindi una dicotomia inconciliabile fra giorno e notte, due universi contrapposti fra i quali non è possibile alcuna comunicazione.

Ogni atto inizia con un'introduzione e riserva sempre uno spazio ad un canto monodico: la canzone del marinaio (I atto), la nenia del pastore (II atto), il clarinetto basso che accompagna il lamento di Re Marke (III atto); ancora più importante, ogni atto può dirsi "dedicato" ad un evento ed ad un sentimento predominante: nel primo, la furia di Isotta e il brindisi fatale, nel secondo l'attuazione dello stratagemma della fiaccola capovolta e il duetto d'amore, nel terzo il dolore di Tristano e l'arrivo di Isotta.

In ognuno avviene inoltre un suicidio amoroso: quando gli amanti bevono il filtro credendo di porre fine alla loro vita, quando Tristano decide di soccombere a Melot senza reagire e quando, nel III atto, si strappa le bende, per procurarsi più in fretta la morte.

Infine, inesorabilmente, al termine dell'atto, il mondo esterno irrompe sulla scena, richiamando Tristano e Isotta ai loro debiti verso la realtà.

## LA TRAMA

Il I atto si svolge durante il viaggio in nave che condurrà la principessa irlandese Isotta (soprano) in Cornovaglia, dove la attende Re Marke (basso), suo futuro sposo.

La musica è cupa e violenta sin dalle prime battute: il mare è impetuoso, agitato quanto lo è l'animo della principessa. Quando l'ancella Brangania (soprano) le annuncia l'imminente arrivo in Cornovaglia, questa invoca una tempesta che faccia colare a picco la nave, e la manda ad intimare a Tristano di presentarsi a lei.

Ma non è né la morte del fidanzato Morold per mano dei nemici, né l'insofferenza verso questo matrimonio dal chiaro intento politico, a riempire di sdegno Isotta.

Capiamo subito infatti quanto ampia sia la distanza fra ciò che viene detto, e ciò che invece è sentito nell'animo; a scortarla durante il viaggio è il nipote prediletto del Re, Tristano: nel vederlo sul ponte di comando, la furia di Isotta sembra esondare dal cuore, ed è la musica la prima a palesarlo.

Discutendo con Brangania, Isotta ammette finalmente quale sia il vero motivo della sua inquietudine: l'assassino di Morold era giunto presso di lei in fin di vita, confidando nelle sue note doti magiche di guaritrice. E' proprio quando avrebbe potuto compiere la sua vendetta, riconoscendo in "Tantris" quel famoso Tristano nipote di Re Marke, che egli la guardò negli occhi, facendo breccia nel suo cuore.

Isotta si sente quindi doppiamente tradita da colui che ora evita il suo sguardo sopraffatto dalla vergogna, e che la schernisce, condizionato dall'onore, dalla funzione sociale, da tutto ciò che il "mondo del giorno" porta con sé. In secondo luogo, non meno importante, Tristano non era poi tornato in Irlanda per lei, ma per prenderla in consegna e darla in sposa ad un altro uomo.

Tutto questo non può essere tollerato: Isotta decide di darsi la morte, portando il traditore con sé, sulle note del tema del *Todestrank*, il filtro di morte<sup>73</sup>.

### 28 Tema del filtro di morte



<sup>73</sup> Tutti gli estratti musicali da: *Tristan und Isolde*, Edition Peters, London, 2002.

Viene annunciato lo sbarco imminente, ma Isolde non vuole scendere prima di aver parlato con Tristano.

Questi giunge e le porge la spada affinché possa consumare la sua vendetta, ma lei gli offre la bevanda, fingendo un brindisi di riconciliazione. Tristano sa che si tratta di un liquido mortale, ma sceglie di bere, conscio di aver mantenuto fede ai suoi doveri, di essere in debito con la sua salvatrice e del fatto che non potrà mai averla.

Quando anche Isotta beve dalla stessa coppa, i due si guardano negli occhi per un istante, sentendo qualcosa di inaudito e incontenibile nascere in loro: Brangania infatti, aveva coscientemente sostituito il filtro di morte con il filtro d'amore, condannando i due ad un'agonia placabile solo nella morte.

Stretti in un abbraccio, quando il vascello approda e viene annunciato l'arrivo di Re Marke, Isolde sviene tra le braccia dell'amato.

## IL II ATTO

Quando Minna intercettò una lettera di Richard a Mathilde, lo scandalo esplose all'improvviso: Otto Wesendonck fu conciliante, ma Wagner dovette lasciare l'Asil. Riparò quindi a Venezia, dove trascorse sette mesi di assoluto isolamento. Alloggiò prima all'albergo Danieli e poi a palazzo Giustinian, dove rimase, protetto dall'estradizione dal passaporto svizzero, fino al Marzo del 1859.

Qui continuò a lavorare al II atto dell'opera, mantenendo la corrispondenza con Mathilde:

*“Da ieri ho ricominciato ad occuparmi del Tristano. Sono sempre al II atto. Ma che musica sarà quella! Potrei passare tutta la vita a lavorare solo su di essa [...] Non ho fatto finora niente di simile: ma quella musica mi assorbe completamente: non voglio più sentirmi chiedere quando finirò, in essa vivrò in eterno”- Diario di Wagner, 8 Dicembre 1858.*

Dopo il Preludio, che si apre con il tema del giorno avverso, la scena si svolge in Cornovaglia, nei giardini davanti agli appartamenti di Isotta, nel castello del Re Marke. Isotta esce agitata, impaziente di sentir svanire in lontananza i suoni dei corni della caccia in corso, ma Brangäne, la mette in guardia da una possibile trappola del geloso cortigiano Melot (tenore).

Isotta vince le resistenze di Brangäne e le ordina di spegnere la lampada: al lume spento, e al cenno che Isotta fa con un fazzoletto, entra Tristan.

Questi lamenta di avere a lungo aspettato il calare del sole, segno nemico: vorrebbe poterlo spegnere, e con esso tutta la sofferenza, con la stessa semplicità del gesto con cui Isotta ha spento la lampada.

Il lungo dialogo fra i due innamorati prosegue fino a giungere il nodo dell'antitesi inconciliabile tra vita e morte, giorno e notte.

Isotta sembra rammaricarsi del fatto che l'inganno di Brangäne abbia trattenuto Tristan nel mondo del giorno, ma egli risponde che *«attraverso la porta della morte, dove è fluìto per me ampio e ricco, mi ha aperto ciò che avevo sperimentato solo in sogno, il regno meraviglioso delle notte»* (Tristan, atto II).

Ormai è chiaro ad entrambi: la spinta verso l'immenso, che è l'amore, risiede nell'interiorità; il mondo può sì separarli, ma non più ingannarli.

L'invocazione alla notte avvolge ora insieme Tristan e Isolde, che le chiedono di scendere su di loro e accoglierli nel suo grembo, di sciogliere nel suo sacro crepuscolo l'inganno del giorno. Allo splendore del sole succedono le stelle del piacere, mentre l'incanto notturno palpita nel contatto dei corpi dei cuori, delle bocche, del respiro.

Il tutto mondo coincide con i due cuori uniti nell'amore e nel desiderio di non svegliarsi mai più.

Quando Brangäne lancia il primo avvertimento, Tristan si rifiuta di fuggire dal pericolo: l'amore non può morire assieme al corpo, perché è eterno; e dunque nemmeno Tristano può morire, perché l'amore è ormai la sostanza del suo essere.

Per Isolde invece per quanto l'amore sia eterno, esso si realizza nel legame temporale tra due esistenze finite, rappresentato dalla parolina «e»: questa, con la morte, non potrebbe che sparire assieme alla vita degli uomini.

Per Tristan la vita empirica limita la totalità dell'amore: l'unico modo di morire per un'anima dedicata totalmente all'amore è quello di condividere la morte con la persona amata.

*So starben wir,  
um ungetrennt,  
ewig einig  
ohne End',  
ohn' Erwachen,  
ohn' Erbangen,  
namenlos  
in Lieb'  
umfassen,  
ganz uns selbst  
gegeben,  
der Liebe nur  
zu leben!  
(Tristan Act II)*

*Se moriremo  
Noi ci ameremo senza  
fine,  
Ne confine,  
Senza pianto  
Nell'incanto  
Nell'ardor del nostro  
amor.  
Uniti in un sol volo,  
fusi in un canto solo.*

*Così morimmo,  
perché, inseparati,  
in eterno uniti  
senza fine,  
senza risveglio,  
senza sospetto,  
senza nome,  
in preda all'amore,  
consacrati a noi stessi,  
vivessimo solo  
all'amore!*

Questa consapevolezza porta ad una nuova invocazione alla notte d'amore, che dischiude le porte ad un infinito dove è possibile rinunciare anche al proprio nome e alla propria identità, così distintiva e limitante, dove non potrà mai più esserci separazione.

Brangiana lancia l'ultimo avvertimento, poi accorre Kurwenald, appena prima che entrino Marke e il suo seguito.

Nel silenzio spettrale Melot esulta per aver dimostrato la veridicità della denuncia che ha avanzato contro Tristan ma il Re risponde che dalla sua condanna non potrà trarre alcuna soddisfazione: Tristan, con il suo atto più libero, l'ha colpito a morte. Segue un lungo monologo dello sventurato sovrano, ferito nell'orgoglio e nella sua fiducia verso il nipote prediletto, dopo essersi aperto ad un sogno di felicità come non gli accadeva da troppo tempo.

Tristan può solo rifiutarsi di rispondere. Si rivolge poi a Isotta, invitandola a seguirlo nella sua terra, richiesta che ha il carattere formale di una proposta di matrimonio, e negli stessi termini risponde Isotta: *“dove è la casa e il focolare di Tristan, là sarà Isolde”*.

Melot, sdegnato, si scaglia contro Tristan, che lascia cadere la spada e resta gravemente ferito; si salva solo grazie al Re, che nonostante la sofferenza impedisce all'avversario di infierire.

### IL III ATTO

Nel Marzo del 1859 la polizia austriaca giunse a Venezia in cerca dell'agitatore politico, che venne dichiarato “persona non gradita”; Wagner fu quindi costretto a scappare di nuovo in Svizzera, ma lontano dagli scandali di Zurigo, a Lucerna, dove l'opera verrà completata.

Il terzo ed ultimo atto fu iniziato i primi di Aprile, quando Wagner scriveva a Mathilde:

*“Questo Tristano sta diventando qualcosa di tremendo! Quel III atto!... Temo che l'opera sarà proibita - a meno che, per una cattiva esecuzione, tutto non diventi una parodia -: solo esecuzioni mediocri mi possono salvare! Esecuzioni del tutto buone non potrebbero non fare impazzire la gente. Non posso immaginarmi nient'altro<sup>74</sup>”*.

In bilico fra vita e morte, Tristan è stato trasportato da Kurwenald nel fatiscante castello dei suoi avi a Kareol in Bretagna, dove aspetta che si risvegli; un pastore è di vedetta: la melodia triste della sua zampogna segnala che Isotta ancora tarda ad arrivare.

---

<sup>74</sup> Wagner R., *Lettere a Mathilde Wesendonk*, Archinto, Milano, 1988.

Wagner racconta nella sua autobiografia come la sua permanenza a Venezia fu d'ispirazione per questo episodio musicale:

*“In una notte d'insonnia, affacciatomi al balcone verso le tre del mattino, sentii per la prima volta il canto antico dei gondolieri. Mi pareva che il richiamo, rauco e lamentoso, venisse da Rialto. Una melopea analoga rispose da più lontano ancora, e quel dialogo straordinario continuò così a intervalli spesso assai lunghi. Queste impressioni restarono in me fino al completamento del secondo atto del Tristano, e forse mi suggerirono i suoni strascicati del corno inglese al principio del terz'atto<sup>75</sup>” - Autobiografia di Wagner*

Il suono familiare desta Tristan, ricordandogli richiamo ai suoi antenati e ai suoi beni che ha donato al popolo; chiede poi se si trova in Cornovaglia e Kurvenald ripete con pazienza le vicende che, dopo il duello, hanno riportato Tristan nella sua terra.

Egli tuttavia non può trarre alcuna gioia o giovamento dal suo ritorno in patria: ciò a cui davvero ambisce è la notte cosmica da condividere con Isolde.

Kurvenald fraintende le disperate invocazioni di Tristan alla sua amata, che spera stia giungendo per salvarlo; tuttavia, la melodia del pastore è ancora malinconica, e Tristan riconosce ora in quel suono le notizie della morte del padre e della madre.

L'eroe arriva a maledire la vita, ciò che impedisce di vivere eternamente nell'amore, e sviene: al risveglio è ormai preda di allucinazioni ed invoca disperatamente Isolde, immaginando di vederla avanzare fra le onde.

Finalmente risuona lieta la zampogna e scorta la nave dal posto di vendetta, Tristan ordina a Kurvenald di correrle incontro; rimasto solo, è preda di un'agitazione incontenibile: si strappa le bende, desiderando solo lasciare questo mondo; quando sente Isotta chiamarlo, pronuncia in risposta il nome di lei, e muore.

Sul suo corpo Isolde pronuncia il suo lamento: rimprovera all'amato di averla tradita ancora un'ultima volta, come quando si disponeva a bere da solo il veleno, e prima ancora, quando l'aveva costretta a sposare Re Marke.

Sottrattale l'ultima ora che sognava, dopo la quale sarebbero morti insieme, secondo la promessa celebrata nella loro notte, ora sente di essere beffata da un destino ironicamente sordo e squallido; ma non sarebbe arrivata troppo tardi se Tristan non avesse anticipato la propria fine: è l'estrema devozione alla notte e alla morte la causa del suo ultimo tradimento.

---

<sup>75</sup>Robert W. Gutman, *Wagner: l'uomo, il pensiero, la musica*, Milano, Rusconi libri, 1995



Dopo aver invocato ripetutamente il risveglio di Tristan, Isolde sviene sul suo cadavere, quando rumori confusi annunciano l'inaspettato ritorno del mondo del Giorno.

In quel momento infatti viene comunicato l'approdo di un'altra nave, quella di Marke e Melot; Kurvenald è sconvolto da ciò che è appena avvenuto e riversa il suo odio verso coloro che sono sopraggiunti, arrivando infine ad uccidere Melot.

Si scaglia quindi contro Marke e il suo seguito, ma cade colpito ai piedi del cadavere di Tristan.

Come Isolde anche Marke chiede disperatamente al nipote prediletto di svegliarsi e, come lei, si sente tradito dalla sua morte, che gli impedisce di dargli la più alta prova del suo affetto; Brangäne infatti, aveva confessato al Re la propria responsabilità nello scambio dei filtri, ottenendo l'assoluzione di Tristan ed il permesso di unirsi ad Isotta in matrimonio.

Risvegliatasi dallo svenimento ormai Isolde non spera più in una resurrezione dell'amato: anch'essa muore, impaziente di unirsi a lui nella "vita cosmica".

*In dem wogenden Schwall,  
in dem tönenden Schall,  
in des Weltatems  
wehendem All, -  
ertrinken,  
versinken, -  
unbewusst, -  
höchste Lust!  
(Isolde actIII)*

*Mar di letizia!  
Mar di delizia!  
Eco d'un Dio  
Soave e pio!  
Fuggo dal mondo,  
m'innlzo a vol  
Dentro il giocondo  
Raggio del sol!*

*Nel flusso ondeggiante,  
nell'armonia risonante,  
nello spirante universo  
del respiro del mondo  
annegare,  
inabissarmi,  
senza coscienza,  
-suprema voluttà!*

## IL DEBUTTO DELL'OPERA

Dal 1860, ad un anno dal completamento dell'opera, cominciò il pellegrinaggio europeo di Wagner in cerca di un teatro dove potesse andare in scena. Tentò invano a Karlsruhe e all'Opéra: la sera del 13 Marzo 1861 urla, fischi e risate distrussero il frutto di 164 prove e spinsero Wagner a ritirare l'opera dopo la terza recita. Tuttavia, ciò gli valse la stima di Charles Baudelaire e l'attenzione spasmodica della stampa parigina. La fortuna non gli sorrise nemmeno a Vienna, dove il progetto venne accantonato dopo 70 prove, perché l'opera fu dichiarata inesequibile.

Wagner continuò a dirigere, ma nonostante i guadagni, le spese folli e i debiti lo spinsero sul lastrico, segnando uno dei periodi più difficili della sua vita.

Nel 1864, dopo 5 anni, intervenne miracolosamente Ludwig II (e questa iniziativa fu tra gli argomenti che lo fecero dichiarare pazzo): inviati degli emissari a prelevarlo, Wagner da principio cercò di sfuggirgli credendoli dei creditori, ma giunto a Monaco di Baviera scoprì che il nuovo Re non solo conosceva i suoi scritti e le sue opere, ma lo credeva addirittura un Dio sulla terra. Cancellò i suoi debiti, gli diede un castello e mise a sua disposizione il teatro della capitale. A coronare il tutto, Cosima Liszt rientrò nella vita di Wagner e i due intrecciano una relazione, ancora una volta, adulterina.

La prima rappresentazione avvenne nel Teatro Reale di Monaco di Baviera il 10 giugno 1865, sotto la direzione del marito di Cosima, Hans von Bülow, che in qualità di più talentuoso allievo di Liszt ne aveva avuto la figlia in sposa.

Tuttavia il Direttore fece finta di nulla e si impegnò a portare a termine tutte e 40 le prove necessarie al debutto; in quell'anno Cosima mise al mondo una bambina di nome Isolde.

La prima fu un vero e proprio spartiacque nella storia della musica; fatto raro, la portata epocale delle innovazioni di Wagner non venne riconosciuta postuma, seppur destando anche qualche perplessità e una sorta di timore reverenziale, sia negli spettatori, che nella critica, e anche nello stesso autore.

I protagonisti furono i coniugi Malvina e Ludwig Schnorr von Carolsfeld, che morì ventinovenne di tifo o di meningite, tre settimane dopo l'ultima rappresentazione; la critica ebbe a dire che fu proprio quest'opera "spaccagole" a reclamare la vita del giovane cantante; Wagner scrisse<sup>76</sup> di lui:

*“L’iniziale meraviglia, piena di stima, per l’inaudita realizzazione del mio amico, aumentava in me durante le rappresentazioni del Tristano, fino ad arrivare ad un vero spavento. Alla fine mi apparve come una eccessiva trasgressione pretendere che una tale cosa dovesse entrare a far parte del nostro repertorio operistico come creazione da ripetersi e, nel corso del quarto spettacolo avvertii la necessità di comunicare a coloro che mi circondavano che questa doveva essere l’ultima rappresentazione del Tristano e che non avrei permesso ulteriori esecuzioni [...] Con quest’opera è stato compiuto un salto troppo grande, quasi disperato nella sfera di una novità che dapprima sarebbe stato necessario conquistare”.*

Non furono le uniche voci sgradevoli a levarsi dopo questo chiacchierato successo; vennero a galla gli scandali sentimentali che avevano visto Wagner protagonista; politici e ministri dissero che stava concorrendo alla rovina finanziaria della Baviera.

---

<sup>76</sup> Wagner R., *Epistolario Wagner-Liszt*; Firenze, Passigli, 1983, vol. II.

Venne addirittura soprannominato dalla stampa “Lollette”: come il nonno del Re, Ludwig I, aveva preso come amante l’attrice Lola Montes perdendo il lume della ragione, così Wagner aveva fatto perdere la testa a Ludwig II.

Decise quindi di scappare da Monaco con una lauta pensione e prendere casa appena fuori Lucerna a Villa Tribschen.

Lì l’ormai vedovo Wagner portò a termine l’immenso lavoro della Tetralogia (*Sigfrido* nel 1871 e il *Crepuscolo degli Dei* nel 1872) al fianco di Cosima, divorziata da Von Bülow.

Nonostante l’esordio problematico il *Tristan und Isolde* venne riconosciuto nella sua statura di capolavoro in tutto il mondo; a Bologna (2 Giugno 1888), al Metropolitan (1883), al Covent Garden (1886). Da qui si diffuse quella nuova estetica che, dando il via all’epoca del Decadentismo, avrebbe cambiato per sempre la storia della musica e del costume.

#### SPUNTI DI ANALISI MUSICALE

Il libretto in forma di prosa, nel quale Wagner esplicitò e chiarì tutti quegli aspetti impossibili da mettere in voce, venne ultimato nel 1857 e sottoposto ad un pubblico particolare; nell’Agosto di quell’anno infatti, erano ospiti all’*asilo* Hans von Bülow e Cosima Liszt.

Furono quindi la moglie Mina, l’amante spirituale Mathilde e la futura seconda moglie Cosima le prime ad entrare in contatto con quest’opera rivoluzionaria.

La partitura venne composta su un pianoforte Erard oggi conservato a Lucerna, costruito nel 1858 da Pierre Erard a Parigi e ricevuto in regalo dalla vedova del padrone della fabbrica; un’ulteriore dimostrazione della stima che Wagner seppe catalizzare attorno alla sua figura, conscio della sua posizione nella storia, del suo diritto di ottenere ed accettare favori che facilitassero la sua missione “divina”.

Come già detto, con il suo *Tristan* Wagner viola tutte le regole della grammatica dell’armonia, la spina dorsale della scrittura musicale sin dal Rinascimento. I numeri chiusi, da sempre organizzati in segmenti ben distinti, lasciano lo spazio ad un flusso continuo che rompe i blocchi tradizionali: non desta interesse l’isolamento di diversi nuclei drammatici da esplorare in sé, quanto l’ “*arte della transizione sottile e graduale*”.

*“Tutto quel ch’è brusco e repentino mi ripugna; sarà anche talvolta inevitabile e financo necessario, ma non deve mai manifestarsi senza che l’animo sia stato tanto accuratamente predisposto alla transizione improvvisa da esigerla esso stesso. Il mio capolavoro supremo nell’arte della transizione sottile e graduale è senz’altro la grande scena dell’atto II di *Tristano e Isotta*. L’inizio di questa scena rappresenta la vitalità più impetuosa nella*

*turbolenza della passione, la conclusione, il più solenne, intimo desiderio di morte. Questi sono i pilastri dell'intera scena: vedete voi, amica mia, come li ho saputi collegare, come si scorre gradatamente dall'uno all'altro! Questo è per l'appunto il segreto della mia forma musicale, una forma che- ho l'audacia di affermarlo- nessuno ha mai neppure osato sognare in un così alto grado s'astrattezza e d'estensione e di particolareggiata nitidezza.”- Richard Wagner, lettera a Mathilde*

L'andamento musicale interno all'opera di Wagner è quindi un continuum di piccoli motivi che non hanno né uno sviluppo né una melodia propriamente detta e prendono vita l'uno dall'altro un processo di inarrestabile metamorfosi<sup>77</sup>.

Il tessuto musicale dell'opera prende letteralmente vita dall'intreccio e dallo sviluppo della cinquantina di *Leitmotive*<sup>78</sup> che conducono l'ascoltatore attraverso la complessa vicenda interiore dell'opera<sup>79</sup> e richiamano continuamente alla memoria gli elementi fondamentali del dramma, quale fondamentale strumento drammaturgico.

E' questa tecnica che permette al monumentale Duetto del II atto di cominciare “*nella vitalità più impetuosa*” e finire con “*il più solenne, intimo desiderio di morte*”, al monologo del III atto di Tristan di oscillare continuamente fra dimensione onirica, esaltazione, disperazione e fervida attesa, senza soluzione di continuità.

Di conseguenza, all'orchestra è riservato un trattamento innovativo, dichiaratamente ispirato alle sinfonie di Beethoven ma usato per la prima volta sistematicamente.

Con la tecnica della transizione infatti, seguendo il flusso inarrestabile del subconscio e degli stati dell'animo, l'orchestra comunica continuamente espressioni emotive estreme, che cambiano costantemente di colore e temperatura, esplicitando l'azione interiore laddove le parole non sarebbero sufficienti.

Sin dalla *Einleitung* (che i più traducono con “Preludio”) riconosciamo il manifesto estetico dell'impresa, la precisa volontà di soverchiare quel regno dell'armonia che aveva guidato per secoli la musica occidentale; tradizione vuole che il preludio fosse l'ultimo brano di un'opera ad essere scritto, ma le bozze pervenuteci dimostrano che Wagner cominciò proprio da qui: non è un caso infatti che in poche righe vengano presentati i *Leitmotive* fondamentali dell'opera: per tre volte la Sofferenza viene riproposta dai violoncelli, il Desiderio da oboe, clarinetto e poi flauto, infine ancora i violoncelli

---

<sup>77</sup> Ceraolo F., *Verso un'estetica della totalità: una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Mimesis, Milano, 2013.

<sup>78</sup> Il termine è dovuto ad Hans Von Wolzogen; Wagner li definiva *Grundmotive*. I commentatori non sono concordi sui nomi con i quali li identificano.

<sup>79</sup> Rifacendomi alla definizione di Dahlhaus, Desiderio, Amore, Estasi ect.. appartengono alla sfera dei “motivi espressivi del Tristan”, mentre Giorno e Notte, sono definiti “allegorici”.

introducono il motivo dello Sguardo “*der Blick*”, che avrà particolare rilievo nella rievocazione dell’antefatto.



Il *Grundmotiv* del Desiderio si articola in due parti: la prima è Dolore (di Tristan), la seconda Amore (di Isolde); questa cellula motivica sarà ripresa più volte, specialmente nell’ardente duetto del II atto. Il *Leitmotiv* del Dolore di Tristan è un tema sempre in discesa cromatica, ma ripresentato sempre più alto, per creare la tensione (*Steigerung*); specularmente, il tema dell’Amore di Isolde ascende per semitoni.

Comincia quindi una progressione sulle note del tema dello Sguardo, al quale si aggiungono poi gli altri elementi, come il motivo del Filtro d’amore e del Filtro di morte; la tensione si accumula con una scala di biscrome ripetuta dieci volte e culmina in un ambiguo accordo in fortissimo, al quale segue immediatamente una veloce discesa alle battute finali, fino al morendo sonoro che evoca la Notte, ma senza concludersi, perché il Preludio propone quale ultima nota un intervallo di settima, che senza soluzione di continuità conduce alla prima scena.

Benché lungo tutto il Romanticismo si sia sviluppata una predilezione crescente del cromatismo<sup>80</sup> rispetto al diatonismo dei classici, nel *Tristan* Wagner impiega in modo sistematico questi procedimenti, tanto che i commentatori, riferendosi in particolare all’*accordo del Tristano*, tendono a riconoscerlo il punto cardine del processo che porterà al superamento della tonalità e al nuovo concetto di musica moderna del Novecento.

La tonalità di LAm è appena esplicitata dalla prima croma e collegata alla fondamentale del VI grado dalla linea melodica dei violoncelli in pianissimo. Questa nota lunghissima

---

<sup>80</sup> La scala musicale è composta da sette suoni detti diatonici; i cinque che vengono esclusi sono detti suoni cromatici e sono estranei alla tonalità determinata dalla scala che il compositore sceglie come scala di riferimento. Se si utilizza qualche suono cromatico in sostituzione di un suono diatonico, si crea un accordo cromatico.

(tempo *Lento e languido*) è citata da Hermann Scherchen come esempio da manuale di *crescendo espressivo*<sup>81</sup>.

L'accordo del Tristano è il primo in forma completa di tutta la composizione: un II grado in quadriade, con terza maggiore, quinta diminuita e settima minore; si tratta di una tradizionale "accordo di Sesta eccedente Francese", che va altrettanto tradizionalmente al V grado. Tuttavia, questo SOL# sovradimensionato, inteso come appoggiatura del LA, ha l'evidente intento di creare forti tensioni emotive, così come per andare al V grado di LAm (il LA# appoggia il SI) e nella ripetizione del passaggio in altra tonalità (DOM), per terminare in entrambi i casi con una cadenza sospesa. Questo evitare la conclusione certa e l'esposizione del totale cromatico nelle prime sette battute, crea l'incertezza tonale che ben esprime l'inquietudine che tormenterà i protagonisti; ma è sospensione, non annullamento, perché le sequenze armoniche rimangono vincolate alla scala dinamica (I-VI-IV-II-VII-V).

Questo Preludio è stato analizzato e commentato nella storia della musica più e più volte: la tonalità wagneriana verrà chiamata da Schönberg "tonalità parafrasata", in virtù del minuzioso processo di dilatazione cromatica.

In particolare, l'intercambiabilità delle regioni della tonica minore e maggiore è presa da Nattier<sup>82</sup> quale conferma della sua tesi di Wagner androgino: il musicologo riconosce nell'accordo del Tristano la fusione del MI minore quale regione tonale propria di Isolde (donna), mentre il LA minore è quella di Tristan (uomo).

Nelle ultime parti dell'opera si afferma la regione tonale del MI minore, mentre Tristan è già morto. Il motivo del Desiderio non sarà più androgino, perché solo lei è rimasta in vita: quando anch'essa morrà, si sfocerà nel SI maggiore.

<sup>81</sup> "la dinamica (prescritta con assoluta precisione dall'autore) è giustificata dall'immagine psicologica che simbolizza il doloroso anelito e la rinuncia." Scherchen H., *Lehrbuch des Dirigierens*, Mainz 1929.

<sup>82</sup> Nattier J.J., *Il suono e la mente*, Einaudi, Milano, 2006.

La dinamica di questa *Einleitung* è un crescendo continuo che non raggiunge mai un riposo, sia armonico che psicologico. Anche gli strumenti, come i tromboni e le trombe, entrano sempre un momento prima del punto culminante: fino all'ultimo istante è impossibile capire quello che succederà, lasciando regnare fino all'ultima battuta “*un'ambiguità di armonia, di suono e di silenzio*”<sup>83</sup>.

Sempre al fine di orientare l'ascolto, ma senza pretesa di esaustività, passiamo al II atto. Il grande duetto (quasi un'ora di musica) può essere suddiviso in sezioni<sup>84</sup>: una prima parte dialogica precede la sezione più cantabile (da “*o sink hernider*”) ed una sorta di quasi-cabaletta dal ritmo via via più animato (“*O ew'ge Nacht, süsse Nacht*”).

Il “cantabile” è un dialogo tra Tristan e Isolde; gli ammonimenti della voce di Brangiana ne interrompono il flusso, ma non hanno alcuna influenza sull'andamento melodico, essendo distantissimi sia sul piano tonale che spaziale.

È anticipato il motivo del *Liebestod*, nel momento in cui Tristan prefigura la loro unione nella morte (“*So starben wir, um ungetrennt*”), mentre nella parte a due vera e propria si impongono i temi del Sogno d'amore e dell'Estasi, il quale compare per la prima volta con le parole di Isotta “*Herz an Herz dir, Mund an Mund*”.

L'idea per il motivo dell'Estasi (oppure Pace d'amore oppure motivo del Sopore) fu annotato in un abbozzo del Dicembre 1856, nel periodo in cui Wagner scriveva a Marie Wittgenstein della nuova e irresistibile attrazione per il soggetto del romanzo di Tristano e Isotta, a scapito della realizzazione della partitura del *Sigfried*.

A livello formale invece si tratta più di un tema (nell'accezione più tradizionale del termine) che di un *Leitmotiv*: la forma completa che compare come interludio sinfonico tra il primo intervento di Brangäne e la ripresa del dialogo, è una vera e propria melodia di otto battute, ripresa, sviluppata sinfonicamente, ma che tornerà solo un'altra volta con funzione di reminiscenza.

La melodia dell'Estasi diventa infatti un elemento bi-motivico, costituito per la prima metà (le parole di Isolde) dalle prime quattro battute dell'Estasi e nella seconda metà dal motivo della Morte liberatrice (risposta di Tristan).

Questa combinazione si mantiene invariata in tutto il corso del dialogo, generando una ‘melodia infinita’ elaborata in una serie progressiva di varianti; nell'ultima riproposizione

---

<sup>83</sup> Baremboim D., Chereau P., *Dialoghi su musica e teatro*, Feltrinelli, Milano 2008.

<sup>84</sup> Bernardoni V. *Interiorizzazione poetica e azione musicale in Tristano e Isolte*, edizioni del Teatro la Fenice, 2002.

compare legato al motivo del Giorno, e sfocia nell'episodio con l'anticipazione del Liebestod.

Alle parole “*Ohne Nennen, ohne Trennen*” (let. “senza il nominare, senza il separare”) il duetto d'amore raggiunge il culmine, al limite del parossismo; l'orchestra accompagna gli innamorati con le stesse note che utilizzerà per chiudere l'opera.

Inutilmente Brangäne li avverte del sorgere dell'alba, nefasta come nel Romeo e Giulietta shakespeariano: il tema marziale dell'amico Kurwenal irrompe distruggendo la segretezza della notte, esortando Tristano a salvarsi dalla trappola.

La situazione precipita; in risposta al RE, che lamenta l'avvenutotradimento proprio da parte del suddito più fedele, potrà rispondere solo l'orchestra, lapidaria, con l'accordo di Tristano ed il tema del Filtro, che risolvono infine nel tema del Riposo d'amore.

Il III atto si apre con un'alterazione diatonica in FA del motivo cromatico del Desiderio ad opera dei violini, che si muovono lenti (*Mäßig langsam*) sul registro grave degli altri archi.

Mentre l'orchestra tace, udiamo da dietro le quinte il «suono nostalgico e triste» della cornamusa (in realtà un corno inglese), nel quale riconosciamo il tema della Solitudine, della Disperazione e l'atmosfera sofferente e quasi allucinata di *Im Treibhaus*, il terzo dei già citati *Wesendonck-Lieder*.

Tristan riconosce “l'antica canzone”, seppur nella follia; Wagner stesso definì il III atto un “delirio sinfonico”, in cui la sinfonia intesa come “controllo armonioso” della musica si scontra con la sua stessa negazione.

Tristan completerà qui la sua conversione, abbandonando il suo passato e la coscienza di sé per raggiungere una nuova dimensione.

Saranno due i momenti di introspezione di Tristano, che poi sfociano nella contemplazione impaziente dell'arrivo di Isolde, creando un articolazione quadripartita: *ricordo – maledizione – ricaduta – attesa*<sup>85</sup>.

La semplice ma festante melodia in DO del corno inglese annuncia l'arrivo della nave di Isolde; l'orchestra reagisce con una melodia che pulsa sincopata, irrequieta e *molto crescendo* nei bassi dell'orchestra: è l'insofferenza di Tristan, incapace di attendere

---

<sup>85</sup> Nel 1906 Karl Grunsky lesse nel ciclo una sorta di “saldatura dei quattro movimenti della sinfonia”. “all'apertura del primo ciclo la memoria di Tristan è sfocata, poi inizia a funzionare riportando a galla la melodia delle strofe di congedo degli amanti della fine dell'atto precedente. È poi la volta del passato. Ma, mentre il motivo del Giorno dilaga, il ricordo cede il passo a una furibonda tirata contro tutte le immagini del giorno. La maledizione sfinisce Tristan, che ricade sul suo giaciglio. Poi però inizia l'attesa, che tende al comatismo del Desiderio, finché l'anelito diventa allucinazione: l'immagine della nave in procinto di attraccare eccita Tristan che, sui caldi accordi del *Nachtgesang*, pregusta la liberazione dal mondo con Isolde”.



pazientemente la sua amata; la frenesia ritmica s'impadronisce del motivo del Sopore stravolgendolo nel *fortissimo* di una versione sghemba e brutale<sup>86</sup>.

Quando cade fra le braccia di Isolde tornano i temi del preludio, Dolore e Desiderio, specularmente al momento rivelatore del brindisi del I atto.

Il tempo finalmente si *allarga* e Tristan muore, sulla prima frase del motivo dello Sguardo, che resta sospesa sul SI fino ad un attimo prima dell'urlo di Isolde.

Isolde è esanime sul cadavere di Tristan mentre anche Melot e Kurwenal perdono la vita; Re Marke canta il suo dolore, inframmezzato da Brangäne che sale sulle note del motivo del Desiderio. I due interrompono ripetutamente il Canto di morte (*Sterbelied*) comparso nel II atto e riproposto ora da Isolde piangente, con violini e corni con sordina che lo ripropongono *piano* per tre volte, in tre tonalità ascendenti.

L'epilogo è universalmente noto come *Vorspiel und Isoldens Liebestod*<sup>87</sup>; riprende il filo del Canto di morte rallentato, ma finalmente l'ascesa cromatica si completa con l'arrivo al LA (su «Mild und leise»). La fusione con il tema dell'Estasi (Beatitudine), comparso già nel II atto, è indicativo del processo di Trasfigurazione di Isolde: la musica sfocia per due volte nel SI<sup>88</sup>.

Secondo Hermann Danuser questa risoluzione riveste il ruolo di “simbolo musicale della fine”, che Wagner collocherà anche nel finale del *Crepuscolo degli dèi* e nella sua revisione dell'*Olandese volante*.

La seconda volta, la cadenza incorpora il tema del Desiderio affidato all'oboe, combinato con il *Tristanakkord*, conducendoli entrambi alla risoluzione sulla tonica di SI, per l'ultima volta. La faticosa nota conclusiva è un *pianissimo* nel *tutti* dell'orchestra.

---

<sup>86</sup> Bernardoni, *ivi*, p.p.7.

<sup>87</sup> Wagner adopera questo termine riferendosi al Preludio dell'atto I, e non alla morte di Isolde: il *Libestod* per lui coincide con il *Vorspiel*. L'equivoco nacque a seguito della traduzione del monologo ad opera di Liszt nel 1867, intitolato *Isolden's Liebestod*. Nell'idea di Wagner la sezione conclusiva è *Verklärung* (Trasfigurazione).

<sup>88</sup> Cadenza plagale con flessione Minore della sottodominante Maggiore (MI-SOL-SI), che ci conduce alla tonica.

## L'AREA ARTISTICA

All'area artistica afferiscono le competenze e gli incarichi del Direttore Artistico, del Direttore D'Orchestra, del Direttore del Coro e del Segretario dell'Orchestra del Teatro Comunale; il Direttore è Mauro Gabrieli, si occupa sia della dimensione artistica che del casting e della programmazione.

Normalmente il Teatro, partendo da un'idea artistica, si mette in contatto con molto anticipo con Direttore e Regista sottoponendogli il progetto per avere un feedback ed accordarsi poi eventualmente sulla collaborazione, mentre la selezione del cast si svolge attraverso agenzie di segretariato artistico che rappresentano i cantanti o audizioni, dove i candidati sono valutati dal Direttore artistico, dal Direttore d'Orchestra e dal regista.

In questo caso il Direttore artistico (ricordo, nella persona del Sovrintendente), in base alla propria conoscenza diretta si è messo in contatto con il teatro di Le Monnaie, chiedendo di prendere parte al progetto: così facendo, ha accolto il team creativo (regista e scenografo) ed i protagonisti già selezionati dal capofila, mentre ha trattato in prima persona la scrittura del Direttore d'orchestra e degli altri personaggi.

In fase di selezione degli altri membri del cast è stato decisivo il contributo di Valčuha, che si è fortemente impegnato nella selezione delle voci più adatte a portare in scena questo impegnativo capolavoro.

In accordo con il Direttore artistico, Gabrieli ha optato per una modifica nella coppia Tristan-Isolde del primo cast "belga" (Register-Petersen), ritenendo opportuno favorire un ricambio che potesse attirare anche pubblico che avesse già assistito allo spettacolo.

Una seconda incombenza è quella di noleggiare le partiture per l'Orchestra e gli spartiti canto/piano per i cantanti e i maestri collaboratori, della quale si occupa l'archivio musicale.

Per ciò che concerne il corpo dei mimi/ballerini, quelli impegnati a Bruxelles sono stati dodici; tenendo presente che il coreografo Fernando Melo aveva richiesto una preparazione specifica in danza contemporanea, nel Maggio 2019 il Direttore dell'area artistica si è rivolto all'associazione bolognese Leggere strutture Art Factory, che proprio in quel periodo stava facendo degli stage di danza contemporanea.

Insieme all'Ufficio Regia sono state organizzate delle video-audizioni, per permettere anche a Le Monnaie di partecipare al processo di selezione.

L'orchestra coinvolta è quella del Comunale, ma per far fronte alla produzione del *Tristan* sono stati scritturati degli elementi aggiuntivi: un oboe, perché la partitura prevede il corno inglese in palcoscenico, due corni, due trombe, due tromboni, oltre alle

bande in palcoscenico di cui una composta da 3 trombe e 3 tromboni, la seconda da 6 corni.

Di rinforzo al coro, sono state selezionate 11 voci maschili, già impegnate dall'8 Gennaio al Comunale per la *Missa Solemnis* di Beethoven del 4 Febbraio.

## IL CALENDARIO DI PRODUZIONE

Il calendario di produzione definisce tutte le tempistiche legate al processo di produzione dell'opera, dalle attività di allestimento alle prove in palcoscenico.

È redatto dall'Ufficio Produzione in accordo con Direzione artistica, Direttore d'orchestra e regista, ma deve coordinare le attività e le istanze di tutte le figure professionali in modo da ottenere il progetto finale rispettando i tempi e gli obiettivi (e quindi i costi) previsti.

Quindi, la necessità di sviluppare un calendario dettagliato sta nel dare adeguata organizzazione temporale alle molteplici attività da svolgere durante la produzione dello spettacolo, ma anche nella valutazione corretta dei costi.



Bologna, 16/01/2020

### Piano Prove: TRISTAN UND ISOLDE

Giovedì 2 Gennaio 2020

TCBO

FOYER ROSSINI  
PROVA DI REGIA

15:00 / 20:00

PALCOSCENICO  
MONTAGGIO

08:00

Venerdì 3 Gennaio 2020

TCBO

FOYER ROSSINI  
PROVA DI REGIA

15:00 / 20:00

PALCOSCENICO  
MONTAGGIO

08:00

Sabato 4 Gennaio 2020

TCBO

FOYER ROSSINI  
PROVA DI REGIA

15:00 / 20:00

PALCOSCENICO  
MONTAGGIO

08:00

Domenica 5 Gennaio 2020

TCBO

FOYER ROSSINI  
PROVA DI REGIA  
PROVA DI REGIA

10:30 / 13:30

15:00 / 18:00

PALCOSCENICO  
MONTAGGIO

08:00

Lunedì 6 Gennaio 2020

RIPOSO PER FESTIVITA'

**Martedì 7 Gennaio 2020**

<b>TCBO</b>	
<b>FOYER ROSSINI</b>	
PROVA DI REGIA	10:30 / 13:30
PROVA DI REGIA	15:00 / 19:00
<b>PALCOSCENICO</b>	
MONTAGGIO	08:00
<b>SALA CORO</b>	
PROVA DI SALA ARTISTI (2° cast)	11:00 / 14:00
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA (prove "bosco")	

---

**Mercoledì 8 Gennaio 2020**

<b>TCBO</b>	
<b>FOYER ROSSINI</b>	
PROVA DI REGIA	10:30 / 14:30
<b>PALCOSCENICO</b>	
MONTAGGIO	08:00
<b>SALA CORO</b>	
PROVA DI SALA ARTISTI	15:30 / 18:30
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 14:00

---

**Giovedì 9 Gennaio 2020**

<b>TCBO</b>	
<b>FOYER ROSSINI</b>	
PROVA DI SALA ARTISTI	11:00 / 14:00
PROVA DI REGIA	15:30 / 20:30
<b>PALCOSCENICO</b>	
MONTAGGIO	08:00
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00

---

**Venerdì 10 Gennaio 2020**

<b>TCBO</b>	
<b>FOYER ROSSINI</b>	
PROVA DI SALA ARTISTI	10:30 / 12:30
PROVA DI REGIA	15:00 / 20:00
<b>PALCOSCENICO</b>	
MONTAGGIO	08:00
Allestimento buca in mattinata	
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00

---

**Sabato 11 Gennaio 2020**

<b>TCBO</b>	
<b>FOYER ROSSINI</b>	
PROVA DI SALA ARTISTI	11:00 / 13:00
<b>PALCOSCENICO</b>	
MONTAGGIO	08:00
PROVA DI REGIA	18:30 / 22:30
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 13:00
<b>AUDITORIUM MANZONI</b>	
ALLESTIMENTO	08:00
LETTURA (ORCHESTRA)	14:30 / 17:00
LETTURA (ORCHESTRA)	18:30 / 21:00

**Domenica 12 Gennaio 2020**

TCBO	
<b>PALCOSCENICO</b>	
PUNTAMENTO LUCI	09:00 / 13:00
PROVA DI REGIA	15:00 / 18:00
indi sistemazione "ALBERO" per prova 13 gennaio sino alle ore 19.00	
<b>SALA CORO</b>	
PROVA DI SALA (CORO)	14:30 / 16:30
(M° VALCUHA)	
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00
<b>AUDITORIUM MANZONI</b>	
LETTURA (ORCHESTRA)	10:30 / 13:30

**Lunedì 13 Gennaio 2020**

TCBO	
<b>PALCOSCENICO</b>	
PROVA "BOSCO"	15:00 / 20:00
+ 4 macchinisti e 1 elettricista (comparsata)	
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00

**Martedì 14 Gennaio 2020**

TCBO	
<b>PALCOSCENICO</b>	
PROVA LUCI	09:00 / 14:00
PROVA DI REGIA (CORO 15:00-16:30)	15:00 / 18:00
PROVA DI REGIA	19:30 / 22:30
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00
<b>AUDITORIUM MANZONI</b>	
LETTURA (ORCHESTRA)	10:30 / 13:00
LETTURA (ORCHESTRA)	14:30 / 17:00

**Mercoledì 15 Gennaio 2020**

TCBO	
<b>PALCOSCENICO</b>	
PROVA DI REGIA	10:30 / 14:00
PROVA DI REGIA	15:30 / 18:30
PROVA LUCI	19:00 / 22:30
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00
<b>AUDITORIUM MANZONI</b>	
LETTURA (ORCHESTRA)	11:30 / 14:00
LETTURA (ORCHESTRA)	15:30 / 18:00

**Giovedì 16 Gennaio 2020**

TCBO	
<b>PALCOSCENICO</b>	
ASSIEME (CORO / ORCHESTRA / ORCHESTRA IN	10:30 / 13:30
PALCOSCENICO 09:30-12:30)	
ASSIEME (ORCHESTRA / ORCHESTRA IN PALCOSCENICO	15:00 / 18:00
14:00-17:00)	
PROVA LUCI	18:30 / 22:30
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00

**Venerdì 17 Gennaio 2020**

TCBO	
<b>PALCOSCENICO</b>	
ASSIEME (ORCHESTRA / ORCHESTRA IN	10:30 / 13:30
ASSIEME (CORO / ORCHESTRA / ORCHESTRA IN	15:00 / 18:00
PALCOSCENICO)	
PROVA LUCI	18:30 / 22:30
<b>SALA BALLO</b>	
A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA	08:00 / 20:00

**Sabato 18 Gennaio 2020**

TCBO

**PALCOSCENICO**

ASSIEME (ORCHESTRA / ORCHESTRA IN 11:00 / 13:30

ASSIEME (ORCHESTRA / ORCHESTRA IN 15:00 / 17:30

PROVA LUCI 18:30 / 22:30

**SALA BALLO**

A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA 08:00 / 20:00

**Domenica 19 Gennaio 2020**

TCBO

**PALCOSCENICO**

ASSIEME IN COSTUME TRUCCO E PARRUCCA 15:30 / 18:30

(ORCHESTRA / ORCHESTRA IN PALCOSCENICO)

Atti 2° e 3°

**SALA BALLO**

A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA

**Lunedì 20 Gennaio 2020**

TCBO

**SALA BALLO**

A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA

**Martedì 21 Gennaio 2020**

TCBO

**PALCOSCENICO**

PROVA LUCI 10:00 / 14:00

PROVA GENERALE (CORO / ORCHESTRA / ORCHESTRA 18:00

IN PALCOSCENICO)

**SALA BALLO**

A DISPOSIZIONE DELLA COREOGRAFIA

**Mercoledì 22 Gennaio 2020**

TCBO

**PALCOSCENICO**

PROVA LUCI 10:00 / 13:00

PROVA GENERALE 15:00

(Scuole) (CORO / ORCHESTRA / ORCHESTRA IN

PALCOSCENICO)

**Giovedì 23 Gennaio 2020**

TCBO

**ROTONDA GLUCK**

CONFERENZA STAMPA 12:00

**PALCOSCENICO**

CORREZIONI LUCI 14:00 / 18:00

**Venerdì 24 Gennaio 2020**

TCBO

**ROTONDA GLUCK**

CONFERENZA INTRODUTTIVA 17:00 / 17:30

**PALCOSCENICO**

TRISTAN UND ISOLDE 1 18:00

(Diretta Rai Radio3)

**Domenica 26 Gennaio 2020**

TCBO

**ROTONDA GLUCK**

CONFERENZA INTRODUTTIVA 14:30 / 15:00

**PALCOSCENICO**

TRISTAN UND ISOLDE 2 15:30

\* 13.30/15.30 in straordinario per preparazione palcoscenico \*

<b>Martedì 28 Gennaio 2020</b>	
TCBO	
ROTONDA GLUCK	
CONFERENZA INTRODUTTIVA	17:00 / 17:30
PALCOSCENICO	
TRISTAN UND ISOLDE 3	18:00
-----	
<b>Mercoledì 29 Gennaio 2020</b>	
TCBO	
ROTONDA GLUCK	
CONFERENZA INTRODUTTIVA	17:00 / 17:30
PALCOSCENICO	
TRISTAN UND ISOLDE 4	18:00
-----	
<b>Venerdì 31 Gennaio 2020</b>	
TCBO	
ROTONDA GLUCK	
CONFERENZA INTRODUTTIVA	17:00 / 17:30
PALCOSCENICO	
TRISTAN UND ISOLDE 5 ULTIMA	18:00
-----	
<b>Sabato 1 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO	08:00
-----	
<b>Domenica 2 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO	08:00
-----	
<b>Martedì 4 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO	08:00
-----	
<b>Mercoledì 5 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO	08:00
-----	
<b>Giovedì 6 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO	08:00
-----	
<b>Venerdì 7 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO	08:00
-----	
<b>Sabato 8 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO	08:00
-----	
<b>Domenica 9 Febbraio 2020</b>	
TCBO	
PALCOSCENICO	
SMONTAGGIO (TERMINE)	08:00

Le tempistiche vanno organizzate in modo adeguato e funzionale, considerando il tempo richiesto dai trasporti e dagli spostamenti, ma anche i momenti di riposo di cui hanno bisogno le figure professionali.

L'equipe artistica infatti, specie se soggetta a trasferte importanti, necessita di tempi di recupero adeguati all'impegno in scena (e per un'opera "spaccagole" come il *Tristan und Isolde* questi sono più importanti che mai); anche il personale tecnico, seppure interno al Teatro, ha bisogno di avere campo libero e adeguato spazio di azione all'interno della struttura: appare chiaro come le prove di regia non possano svolgersi contemporaneamente al montaggio e l'allestimento.

Il montaggio è iniziato la mattina del 2 Gennaio ed è terminato il giorno 11, compatibilmente con l'arrivo di tutto il materiale proveniente da Bruxelles.

Per ottimizzare i tempi le prove di regia sono iniziate il giorno stesso e hanno avuto luogo nel Foyer Rossini fino all'11, quando, fra le 18.30 e le 22.30, la compagine si è potuta spostare sul palco della Sala Bibiena; alle prove di regia i cantanti già padroneggiano lo spartito e recitano secondo le indicazioni, i pianisti accompagnano a turno e l'assistente alla regia segna i piazzati e le entrate in scena di persone o cose.

Le prove di sala si sono svolte, per artisti e coro, dal 7 Gennaio fra Sala coro e Foyer Rossini; queste prove non si svolgono sul palcoscenico: il Direttore del coro dirige i solisti mentre questi cantano leggendo lo spartito, accompagnati al pianoforte; il Maestro Valčhua è subentrato in un secondo momento, il 12 Gennaio.

Solitamente partecipa anche il regista, per raccogliere indicazioni utili a consolidare la sinergia fra azione e musica. In questo caso particolare sono stati accorpati dei passaggi tipicamente deputati all'Italiana (la prova durante la quale il Direttore dirige l'orchestra in buca mentre i solisti cantano seduti in scena a memoria): l'assistente del regista ha comunicato a uno dei pianisti i piazzati e le entrate in scena di persone e oggetti, per segnarle sullo spartito; con le indicazioni di regista e light designer è stato fatto altrettanto per le luci.

Nelle stesse giornate la Sala ballo ha ospitato le prove di coreografia, per le quali è stato necessario utilizzare la struttura "bosco" prevista in scena durante il II atto, trattandosi della parte più complessa da provare. L'11 Gennaio all'Auditorium Manzoni sono iniziate le prove d'orchestra, mentre il giorno successivo è cominciato il puntamento



delle luci<sup>89</sup> in palcoscenico ed il montaggio dell'albero; nelle giornate successive, oltre ai ballerini ed i cantanti che dovevano arrampicarsi, anche i macchinisti addetti alla rotazione hanno avuto bisogno di provare, per prendere confidenza con questo singolare elemento scenico.

La prima prova in assieme (coro, orchestra, orchestra in palcoscenico) si è svolta il 16 Gennaio; per definizione, né il Direttore né il regista possono fermare la prova per problemi meramente musicali o scenici, ma solo per questioni che nascono dall'unione di regia e orchestra. Mentre la prima ha visto impegnati solo gli strumentisti, nelle giornate successive si sono svolte le prove d'assieme con cantanti e figuranti in costume, trucco e parruccho.

Nella prova d'assieme un pianista dirige le entrate in scena e i piazzati del suo lato da dietro le quinte, mentre dall'altro, quello del sipario e del citofono/radio, il direttore di palcoscenico fa la stessa cosa, oltre a comunicare in tempo reale con cabina di regia luci e camerini. Infine, un altro pianista suggerisce i cambi luci all'operatore.

La Prova Generale<sup>90</sup> prevede i costumi, le luci e tutti gli elementi scenici: si tratta di una "simulazione di recita" vera e propria, svoltasi per la prima volta il 21 Gennaio; alla seconda hanno potuto assistere anche le scolaresche.

Il giorno 23 si è tenuta la Conferenza stampa nella Rotonda Gluck, durante la quale sono intervenuti, oltre al Sovrintendente, il Maestro Valčhva, Polzin e Pleger.

Le recite (24/26/28/29/31) sono state tutte precedute da una breve conferenza introduttiva di Macciardi, sempre nella Rotonda Gluck.

Dal primo di Febbraio è cominciato il faticoso lavoro di smontaggio che ha permesso a tutti i materiali scenici di tornare a Bruxelles.

Nel momento in cui il calendario è pianificato e si è a conoscenza del numero di giorni in cui interpreti e professionisti saranno impegnati nella produzione, è possibile redigere il bilancio preventivo.

---

<sup>89</sup> Il tecnico luci, seguendo le indicazioni del light designer, punta dall'alto il faro nella posizione desiderata, agendo anche sui tagli e sulle varie manopole. Si tratta di un aggiustamento preliminare all'inizio delle prove luci vere e proprie.

<sup>90</sup> Non si sono svolte prove antepiano.

## IL DIRETTORE D'ORCHESTRA

Quale “interprete primo” della partitura, il Direttore d'orchestra svolge un ruolo cardine nel mantenimento della sinergia tra orchestra, compagnia di canto e coro; durante le prove d'insieme, all'italiana e durante l'antepiano si occupa della preparazione tecnica e musicale di queste compagini, le quali, sotto la sua coordinazione, potranno dare il meglio nel momento della recita.

La collaborazione con il regista è spesso un aspetto delicato, dal quale dipende la qualità del risultato finale: il lavoro di Valčuha, Pleger e Polzin si è svolto in perfetta comunione di intenti secondo una visione artistica condivisa, permettendo di portare a compimento un progetto tanto ambizioso quanto qualitativamente elevato.

Nato a Bratislava nel 1976, il Maestro Juraj Valčuha ha debuttato nel 2006 con l'Orchestre National de France; quello stesso anno è iniziata anche la sua carriera italiana, proprio al Comunale di Bologna con *La Bohème*.

Dall'Ottobre 2016 è Direttore Musicale del Teatro di San Carlo di Napoli, nonché Primo Direttore Ospite della Konzerthausorchester di Berlino; è stato anche Direttore Principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai dal 2009 al 2016.

Ha diretto le orchestre più prestigiose, dai Münchner Philharmoniker ai Berliner, dalle orchestre americane di Pittsburgh, Chicago, San Francisco e New York Philharmonic, alla Philharmonia di Londra, Filarmonica della Scala e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per citarne alcune.

Nel 2020 oltre a questo *Tristan und Isolde*, dirigerà in Italia *Turandot* al Maggio Musicale Fiorentino e *l'Amore delle tre Melarance* e *la Rondine* al San Carlo di Napoli, continuando nel frattempo a dedicarsi all'attività concertistica a Berlino, Londra, Roma, Pittsburgh, Milano e Torino.

Nel 2018 è stato insignito del Premio Abbiati come migliore direttore d'orchestra «per il folgorante esordio e i risultati del primo anno di direzione musicale al San Carlo, dove ha restituito i tre diversi linguaggi di *Elektra*, *Carmen* e soprattutto *La Fanciulla del West* con affascinante identità sonora, ampliando nel teatro quella profonda maestria di orchestratore già apprezzata nella precedente costruttiva esperienza con l'Orchestra sinfonica nazionale della Rai<sup>91</sup>».

Il Maestro si è detto molto emozionato nel ritornare a Bologna, città alla quale è legato a livello personale in maniera profonda.

---

<sup>91</sup> Comunicato stampa Premio Franco Abbiati.

Dirigere un titolo wagneriano in apertura di Stagione, ma anche di un ciclo di rappresentazioni che affonda le sue radici nella vocazione storica del Teatro, investe questo debutto di un valore particolare.

Le produzioni condivise da Valčuha con il Comunale sono sempre state contrassegnate da un elevatissimo livello culturale; la sua grande energia artistica e vitale l'hanno reso meritevole di una profonda stima e riconoscenza, diventando un punto di riferimento per progettare future collaborazioni.

Il *Tristan und Isolde* ha lasciato un segno indelebile nella storia della musica e dell'arte; fu un vero e proprio spartiacque, assimilabile al ruolo che hanno avuto la *Nona* di Beethoven, il *Preludio* di Debussy o la *Sagra della Primavera* nel percorso di liberazione della forma e del ritmo dai dettami classici.

Inizialmente Wagner pensava ad un'opera semplice, piena di vita ed emozioni intense, che potesse fare facile presa sul pubblico e risollevarne la sua situazione economica. Il risultato finale sarebbe stato assai diverso:

*“È un viaggio mistico lungo quattro ore che comincia con tre note, sussurrate dai violoncelli...ed ecco l'accordo del Tristano, seguito da qualche nota di cromatismo. Sospensione, domanda, silenzio...lo schema si ripete, ancora più morbido...è una risposta, o un'altra domanda?” - Juraj Valčuha*

Il tema del Desiderio aleggia sospeso nell'armonia sin da principio e si risolverà solo nelle ultime 5-6 battute; ma questo tema, il desiderio, da dove ha origine? È la risposta ad una domanda ignota, che qualcuno ha posto prima? Oppure, se è esso stesso la domanda, dov'è la risposta? Per il Maestro Valčuha il *Tristan* è un serpente divora la sua stessa coda: nasce da un infinito silenzio e torna infine a perdersi in quello stesso silenzio.

L'accordo del Tristano è stato un campo di battaglia per tanti musicologi, filosofi e storici, che hanno dibattuto sul suo ruolo di “arrivo”, o di “punto di partenza” per uscire dai confini della tonalità; secondo il Maestro forse non è nemmeno necessario definirlo in questi termini, perché il suo fascino sta proprio nel rappresentare qualcosa che non può essere spiegato.

La direzione di un'opera come questa necessita di un'assoluta precisione tecnica, ma anche un suono morbido, tornito, delicatamente sfumato.

La complessa dialettica dei temi, che sin dal Preludio cominciano a palesarsi l'uno dopo l'altro lungo tutto il I atto, necessitano di un'esposizione chiara (la critica la definirà quasi analitica): è la partitura, infatti, a guidarci nei meandri del subconscio, offrendoci quell'appiglio e quella chiave di lettura senza la quale potremmo perdere l'orientamento.

## L'ALLESTIMENTO SCENICO

Come già detto, la coproduzione con La Monnaie di Bruxelles è nata da una precisa volontà artistica gestita da Sovrintendenza e Direzione Artistica e coadiuvata in un secondo momento dall'Ufficio Allestimenti scenici.

Questo Ufficio si occupa delle operazioni necessarie al reperimento e alla preparazione di tutti gli elementi materiali che costituiscono la dimensione tangibile dell'opera e che quindi la identificano visivamente<sup>92</sup>.

I suoi compiti comprendono la preparazione e la messa a punto delle scenografie, dell'attrezzatura, dei costumi, delle calzature, delle parrucche e del trucco. In questo caso particolare, trattandosi di una coproduzione, molte di queste scelte sono state fatte dal teatro capofila, ed adottate poi dal Comunale con alcuni aggiustamenti e variazioni necessari.

La Direzione degli allestimenti coordina a livello amministrativo e tecnico l'operato dei reparti tecnici, dei laboratori interni e il reperimento di materiali attraverso i fornitori, mentre la figura del Direttore scandisce con precisione le tempistiche del processo, redigendo i progetti esecutivi ed i piani montaggio tenendo conto di numerose variabili, quali eventuali indicazioni stringenti di scenografo e regista, i tempi di reperimento di alcuni materiali, tempi di trasporto, disponibilità degli spazi del teatro e del personale coinvolto.

Da ultimo, ma non meno importante, deve confrontarsi costantemente con quelli che sono i vincoli di budget.

L'obiettivo è quello di limitare considerevolmente le probabilità di imprevisti (i quali comporterebbero un aumento dei costi) che potrebbero emergere durante la fase esecutiva. È insita nella natura del progetto creativo, infatti, la sua non totale programmabilità: non è raro che sopraggiungano imprevisti più o meno importanti in fase di montaggio per motivi tecnici, situazioni che dilatano i tempi di lavoro complessivo con il conseguente aumento della forza lavoro impiegata ed un relativo aumento dei costi.

Altre volte devono essere apportate delle modifiche aggiuntive per il miglioramento del risultato finale richieste della regia, come correzioni sui costumi, sugli elementi di scena o sul piano luci.

---

<sup>92</sup> Gallina M., *Organizzare Teatro, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2004, p.p.191.

Il perseguire i principi di economicità ed efficacia si traduce nella necessità di scelte oculate anche in materia di fornitori: viene effettuata una vasta ricerca attraverso la richiesta di preventivi che permettano di individuare a parità di qualità, le scelte più convenienti.

Altre decisioni importanti riguardano l'acquisto, il noleggio o la produzione in proprio, di elementi come costumi, calzature, attrezzeria e attrezzature elettriche: viene tenuto conto della frequenza con cui dell'attrezzatura potrebbe essere utilizzata, la valutazione del rischio che questa possa diventare obsoleta prima che la sua spesa sia stata ammortizzata, il confronto del prezzo di acquisto e di noleggio; è tenuto in conto anche la manutenzione e lo stoccaggio dei beni propri e del personale qualificato che questo compito impegna<sup>93</sup>, la difficoltà e i tempi di realizzazione.

Ogni decisione è sottoposta all'approvazione dell'Ufficio ed ogni richiesta e concessione di spesa viene debitamente segnata e conservata, come del resto tutta la documentazione connessa ad un allestimento: dai permessi, agli ordini, agli scambi di mail relativi all'argomento, alle misure degli interpreti per i costumi.

Il requisito imprescindibile per la condivisione dell'allestimento nel caso di una coproduzione, deve essere l'adattabilità; il Teatro Comunale assomiglia a quello di Le Monnaie come dimensioni, ma si tratta di un teatro storico, all'italiana, con sala a campana ed un palcoscenico inclinato per il 3,5%.

Fuori dall'Italia i teatri sono per la stragrande maggioranza di nuova generazione, o comunque recentemente ricostruiti o rimodernati, il che di norma prevede la progettazione del palcoscenico in piano; questo fatto, alla luce del noto scarto nel processo di ammodernamento delle strutture fra Italia e il resto d'Europa, avrebbe richiesto di elaborare una scenografia adeguabile alla diversità di pendenza.

In questo caso, essendo l'accordo di coproduzione stato stretto a seguito della prima rappresentazione a Le Monnaie, è stato necessario intervenire a posteriori, facendo fronte alle difficoltà di Bologna nell'adeguarsi al prodotto proposto dal capofila.

Presso i laboratori bolognesi, circa tre anni fa, è stato progettato e realizzato un controdeclivio: una rampa in legno composta da pedane single, che con una veloce installazione, permette di mettere in piano il palcoscenico.

Questa soluzione si è rivelata imprescindibile, innanzitutto perché per il *Tristan und Isolde* sono stati impiegati tutti e 16 i metri di profondità del palcoscenico, dalle torri di

---

<sup>72</sup>Gallina M., *ivi*, p.p.192.

boccascena al fondo, ed i 20 metri di larghezza; in secondo luogo, sul palco è previsto il movimento di carri di dimensioni e peso considerevoli: in particolare, nel II atto è in scena il bosco-scultura gigante rotante, che deve fra l'altro sostenere il peso di artisti e mimi; nel terzo, il muro scorrevole con dei tubi che lo trafiggono, mentre questo avanza verso la platea, largo 12 metri ed alto 8; alle spalle di questo muro, infatti, vi è un secondo carro che permette di far uscire questi tubi alti 8 metri.

Circa due anni fa furono mandati da Bruxelles i bozzetti ed una prima stesura del progetto, contestualmente ad una visita del team creativo per un sopralluogo ed una messa a fuoco delle necessità del teatro partner. Il risultato fu una conferma della comunione di intenti a livello artistico e qualitativo, dell'entusiasmo rispetto a questo "Rinascimento Wagneriano Bolognese", ma venne anche privilegiata la visione artistica, parzialmente a scapito delle esigenze tecniche.

Il teatro Belga, forte di importanti disponibilità economiche, ha a disposizione pedane mobili, una botola sul palco, una graticcia meccanizzata; tiri contrappesati e motori puntuali, regolabili elettronicamente da consolle, hanno permesso di agganciare le 15 stalattiti del I atto e di gestirne agilmente il movimento.

Qui a Bologna il plafone ha precluso l'utilizzo delle barre, che non possono movimentare a vista: è stato necessario noleggiare dei motori per la movimentazione.

Tutti i sistemi costruttivi sono stati realizzati per Bruxelles da un laboratorio austriaco che già in passato aveva collaborato con lo scenografo Polzin; visto dal bozzetto, il tutto pareva piuttosto semplice e lineare, ma non appariva chiaro il fatto che il laboratorio avesse realizzato dei monumentali pezzi interi per le stalattiti del I atto, elementi che secondo le scuole di scenografia in Italia sarebbero stati sezionabili e smontabili; nel tentativo di ottimizzare i tempi invece, l'Ufficio di Bruxelles decise di lasciarlo tutto intero: per la prima volta nella sua storia, il Teatro Comunale di Bologna ha ricevuto 18 container di materiale per l'allestimento.

Al di là della mole e della quantità di materiale, lo stesso trasporto ha sollevato dei problemi non da poco: innanzitutto, il Teatro si trova in Largo Respighi, centro storico di Bologna, accessibile ai mezzi solo fino alle 6:30 del mattino, percorrendo contromano la via di fronte al Teatro; seconda cosa, e non meno importante, il piano di scarico del Teatro capofila, che ricordo essere di moderna costruzione, presenta il piano di scarico a livello del piano dei container: il materiale, carrellato, entra ed esce semplicemente dalla porta. A Bologna, il piano di scarico è al primo piano rispetto al livello della strada: è stato quindi necessario noleggiare anche una gru.

L'arrivo del materiale e l'allestimento ha richiesto una gestione molto più complessa del solito: è stato scansionato, a cominciare dal 15 di Dicembre, l'arrivo di tre container al giorno.

Tutto questo è stato fatto compatibilmente con l'organizzazione di altri spettacoli ed il calendario delle festività, che per altro non coincidono perfettamente fra Italia e Belgio, e ha comportato un leggero ritardo, facendo slittare la data prevista di completamento dell'operazione dal 4 al 7 di Gennaio.

La distinta che riporto di seguito è stata elaborata ed aggiustata progressivamente, unitamente da Bruxelles e Bologna; la presento qui volutamente con la mescolanza originale di termini inglesi ed italiani, a testimonianza dello sforzo comune in fase di redazione.

TRISTAN UND ISOLDE		
Containers-Inventory Arrival order- November 23 2019 update Costumes and lights must be in the first containers of the day of December		
Data di arrivo	Codice Mezzo	Materiali
16/12	TGHU 809663-9	Act 3 wall - 1 x front section 2 x movable stalactites Act 3 wall - 1 x back section, not photographed, either in this or the last container
	TRLU 806643-9	Act 3 wall - 1 x back section (on wheels) 3 x movable stalactites
17/12	TCLU 621682-3	Act 3 wall - 1 x front section 3 x movable stalactites Large box with mirror wall
	TGHU 813519-1	5 x movable stalactites Box with stalactites LEDs
18/12	TGHU 81644-3	1 x movable stalactite Act 3 wall- 1x front section (with wheels)
	TCLU 818709-3	2 x ceilings sections
19/12	TRLU 561683-1	1 x ceiling sections Act 3 wall - 1 x front sections Box of hardware - bolts, ect.
	GATU 865730-4	2 x ceiling sections
20/12	GATU 868247-8	Act 3 wall - 1 x front section 1 x ceiling section
	YMLU 841510-0	2 x ceiling sections
02/01	TGH 813252-0	DS ceiling SR 4 fixed stalactites (for the DS ceiling) 1/6 bush (bottom section)

03/01 -> <i>scalati al 07/01</i>	AMFU 874593-0	DS ceiling SR Movable stalactite 1/6 bush (top section)
	YMLU 840973-0	1/6 bush (bottom section) 1/6 bush (top section)
	CLHU 845584-1 GATU 866179-0	Act 3 wall - 3 x frames (1 front and 2 back sections) 1/6 bush (bottom section) Mirror floor panels Black floor panels Act 3 - tubes for wall Act 3 - 2x 1/2top piece of wall 3 x fixed stalactites Steps for inside trap
04/01 -> <i>scalati al 07/01</i>	YMLU 837341-0	Act 3 wall - 4 x frames (1 front and 3 back sections, 1 with wheels)
	GATU 866286-7	Act 3 wall - 1 x front section Act 3 wall - 1 x back section 6 fixed stalactites
	AKLU 650200-0	White floor panels 1/7 bush (top section) [rehearsal stalactites, white flats with holes for rehearsal Act 3 tube wall] <i>non spediti perché non necessari</i> 2 frames for sidelights Box with extra branches for blush and connections

TABELLA 8: DISTINTA TRASPORTO MATERIALI; UFFICIO ALLESTIMENTI TCBO

Come è possibile vedere dai carichi previsti in arrivo il 4 Gennaio, il Teatro di Bruxelles tentò di inviare anche del materiale supplementare utilizzato per ricreare la disposizione del palco nella loro sala prove, che è di dimensioni corrispondenti, e anche maggiori. Questo materiale, ovviamente, non sarebbe potuto essere montato da Bologna, per questioni di tempo e soprattutto di spazio.

Lavorando ad una coproduzione con l'estero, dove la cultura è molto quotata, ci si rende immediatamente conto che il budget riservato all'allestimento ha delle cifre impressionanti, quantificabile con un 1:3. Questo è dovuto soprattutto al fatto che il costo del lavoro e della manodopera di laboratorio all'estero è altissimo<sup>94</sup>.

Quindi, nonostante l'indubbio vantaggio di un accordo di coproduzione, che permette di risparmiare ottenendo un prodotto qualitativamente eccellente, quando si tratta di un progetto internazionale il costo complessivo resta comunque molto elevato.

<sup>94</sup> La Direttrice dell'Ufficio Allestimenti Manuela Gasperoni racconta che la prima volta in cui si recò a Berlino per una coproduzione ebbe modo di recarsi nell'officina tecnica dove stavano realizzando una scenografia, certamente molto curata, ma anche molto semplice nella struttura. Chieste informazioni sulla dimensione del budget si rese conto che il costo di progettazione (ossia il lavoro dell'Ufficio tecnico, che fa i disegni per il laboratorio) ammontava a circa 30.000.



La voce di costo più importante è stata quella del trasporto, al netto delle operazioni di stoccaggio che non spettano al Comunale ma al Capofila, il quale dispone delle risorse materiali e logistiche per gestire tale mole di materiale. Per Bologna quindi, la prenotazione dei mezzi e l'organizzazione delle tempistiche costituisce una parte corposissima del costo di coproduzione e dello sforzo di gestione.

Il laboratorio austriaco ha lavorato in modo diverso dall'Italia sia in termini di tecniche che materiali utilizzati: le stalattiti, che, come già detto, sono monumentali blocchi unici che scendono progressivamente verso terra durante il I atto, sono realizzate in vetroresina, materiale che in Italia non si usa più, perché altamente tossica, urticante ed emana un odore sgradevole che potrebbe infastidire i cantanti in scena.

Mai, guardando al progetto iniziale, si sarebbe potuto pensare che sarebbero stati realizzati con questo materiale.

Per quel che riguarda la superficie specchiante che fa da fondale nel I atto, si tratta di uno specchio piuma<sup>95</sup>, diviso in settori; essendo un elemento delicatissimo al graffio, non era possibile montarlo facendolo appoggiare a terra. È stato quindi elaborato un sistema di aggancio in legno di 12 x 8 metri in piatto sul quale, a un metro e mezzo da terra, gli specchi sono stati fissati con dei bulloni.

L'illuminazione a LED realizzata per questa scenografia è strettamente connotata dal punto di vista artistico ed anche da specifiche tecniche stringenti; seppur la resa sia pulita e quasi minimale, anche qui è stato necessario un complicatissimo processo di allestimento e realizzazione. Le stalattiti di 8 metri sono tutte illuminate internamente con dei tubi LED, che Le Monnaie ha deciso di smontare in fase di partenza per l'Italia. Questo si è tradotto in ore di lavoro per re inserire le luci nei blocchi monolitici, stesi orizzontalmente.

Allo stesso modo, è stato necessario re inserirle anche nel bosco rotante del II atto, ed infine ricomporre la cornice del muro di fondo del terzo (ditto "groviera" ) formata da "pezzetti" di 50 centimetri ciascuno, tutti da ricollegare con i relativi circuiti.

Per ciò che concerne i costumi, non tutti i cantanti che si sono esibiti a Bruxelles sono poi stati scritturati anche per Bologna. Il *physique du role* wagneriano richiede una certa presenza sulla scena, ed una corporatura che sia degno tempio di voci così importanti.

---

<sup>95</sup> Si tratta di uno specchio ultraleggero usato per la decorazione di scenografie, decorazione interni e allestimenti in genere; ogni pannello può raggiungere i 2x6 metri cadauno, per un peso di circa 1,2 kg/mq.

Per questo motivo i costumi realizzati sono tutti piuttosto voluminosi e devono tenere conto, per quanto possibile, delle esigenze di fonazione delle preferenze di gusto dei cantanti.

Nel caso del personaggio di Isolde, la Signora Foster ha chiesto che il costume fosse ricostruito e che una sarta (Bologna non possiede un laboratorio di costumi) realizzasse un sottobusto sagomato sulla sua figura, per valorizzare la figura ma permetterle al contempo di cantare agevolmente.

Nonostante tutte queste problematiche, risolte grazie alla stretta collaborazione con l'Ufficio tecnico di Le Monnaie ed il dialogo con il team creativo, che ha contribuito ad elaborare alcune riduzioni<sup>96</sup>, l'enorme sforzo ingegneristico e tecnico si è tradotto in un eccellente risultato, preservando non solo l'effetto ricercato da regista e scenografo, ma permettendo anche di rifinire la messa in scena e portarla ad un livello ancora più alto.

---

<sup>96</sup> Come l'eliminazione di una delle stalattiti e un taglio per permettere il montaggio del plafone.

## L'IDEAZIONE ARTISTICA

Questa nuova produzione del *Tristan und Isolde* è stata realizzata dal regista Ralf Pleger, in strettissima collaborazione con il *visual artist* Alexander Polzin.

Pleger è nato nel 1967 in una piccola cittadina della Germania dell'Est. Presto insofferente ai dettami culturali del regime marxista-leninista sul cinema e il teatro della terra natia, prese a sognare una vita oltre il Muro di Berlino, stimolato dallo studio di mappe cartografiche, libri ed album eclettici dei genitori.

Dopo il crollo della Repubblica Democratica Tedesca nel 1989 Pleger ha studiato arte e musicologia alla Freie Universität di Berlino, trascorrendo un anno di scambio a Milano, dove ha avuto modo di approfondire la cultura e la lingua italiana.

Dagli anni finali di Università si è concentrato prevalentemente sul cinema<sup>97</sup> per poi dedicarsi alle prime commissioni televisive e radiofoniche e cominciare a lavorare come drammaturgo per teatri come la Staatsoper di Berlino, Unter den Linden e Innsbruck Festwochen.

Nella sua carriera Pleger ha realizzato opere afferenti a molteplici sfere artistiche, dai progetti radiofonici e documentari televisivi, ai film d'autore, produzioni teatrali, eventi di moda, sfumandone i confini e integrandoli fra loro; a tutt'oggi è considerato uno dei registi e i *filmmaker* più innovativi dei nostri giorni<sup>98</sup>

Se le sue produzioni abbracciano media differenti, la musica ha sempre rappresentato una costante; da qui nasce la sua profonda connessione con Wagner ed il suo *Tristan*, nonché quella visione che perfettamente si sposa con la teoria del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, l'opera d'arte totale che nasce dal connubio di tutte le forme artistiche.

*“Guardando al mondo delle arti visive negli ultimi 50 anni, tutti i limiti fra i media sono sfumati: la scultura, l'installazione, la performance, il canto e la musica, sono tutte forme che si compenetrano, fuoriescono oltre il loro campi e si arricchiscono l'un l'altra.”- Ralf Pleger*

---

<sup>97</sup> I film sono stati legati a produzioni teatrali o operistiche e collaborazioni multimediali.

<sup>98</sup> I riconoscimenti per i suoi film includono l'ECHO Klassik Award, vinto per l'opera di Tchaikovsky *Confessions of a Composer* (2015), la nomination all'Emmy Award per *The Wagner Files* (2013), e *Beauty is a Crime* (2015), una riflessione sull'arte e sulla musica realizzata in collaborazione con Patricia Kopatchinskaja, Musica Aeterna e Teodor Currentzis. Il festival internazionale Golden Prague del 2017 ha creato un nuovo riconoscimento, il Premio della Giuria per l'Originalità, specialmente per *The Florence Foster Jenkins Story*, per premiare 'le originali e non convenzionali tecniche di produzione' del film.

Lo scenografo Alexander Polzin è nato a Berlino nel 1973 e si è formato come scultore, pittore, grafico e scenografo freelance, raggiungendo la ribalta internazionale dopo il successo della sua prima mostra alla Kulturhaus di Berlino Pankow nel 1991; ha lavorato in molte residenze artistiche in tutto il mondo ed è stato protagonista di numerose mostre personali in Israele, Ungheria, Romania, Francia, Svizzera, Italia e Stati Uniti.

Il suo impegno come scenografo per produzioni di danza, teatro e opera l'ha portato in prestigiosi teatri europei, a cominciare dalla Staatsoper di Berlino, allo Staatsschauspiel Schwerin, allo Schauspiel di Francoforte, al Deutsches Theater di Berlino e alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf.

Per ciò che concerne il repertorio wagneriano, Polzin ha curato la scenografia di *Lohengrin* per il Teatro Real de Madrid e *Parsifal* al Salisburghese Osterfestspiele e Beijing Music Festival; la prima collaborazione di Polzin con il teatro capofila è avvenuta in occasione della stagione 2016-2017 per *Aida*.

Il *Tristan e Isolde* che ha preso vita dall'incontro di queste due menti fertili e poliedriche è una rappresentazione dal forte impatto visivo ed incredibilmente moderna, densa di citazioni concettuali incarnate da installazioni audaci, imponenti masse incombenti sulla scena, giochi di luci ed ombre, e dai movimenti convulsi dei mimi, che tentano di esprimere quello che a parole non può essere proferito.

L'estrema notorietà della vicenda e l'altrettanto estrema stilizzazione operata da Wagner nella riduzione dell'azione drammatica a pochi momenti significativi, ha portato regista e scenografo a concentrarsi sul piano visuale, ideando una linea parallela e complementare di narrazione, costituita da immagini e forme.

Sin dal primo sguardo risulta chiaro come la coppia creativa abbia voluto presentare qualcosa di assai lontano dalla leggenda cortese medievale, pretestuosa forse anche per Wagner, proponendoci piuttosto un "fenomeno" collocato fuori dal tempo e da qualsiasi realtà.

Tuttavia proprio il fattore della temporalità gioca un'importanza fondamentale nell'interpretazione dell'opera e della filosofia di cui si fa portavoce: nel II atto, ormai vinti dall'influenza del filtro, i due innamorati indietreggiano nella memoria, fino ad un momento anteriore alla propria nascita, fuori dal proprio Io.

Forse è lì che si apre tutta la storia, forse *Tristan und Isolde* racconta, oltre alla storia d'amore, una storia dello sviluppo dell'universo che conosciamo, che non ha nè origine nè fine.

Le installazioni scultoree di Polzin riprendono quest'idea di andamento spiraliforme: sono elementi ambigui, che non hanno un dritto e un rovescio, sopra e sotto; sfumando contorni, dimensioni e confini con sfondi neutri e sapienti giochi di luce affermano la poetica dell'indefinibile.

Per Polzin e Pleger un'altra delle grandi sfide poste dalla partitura è stata trovare la giusta chiave di lettura di un codice linguistico della psicologia e del subconscio che si può dire essere stato inventato da Wagner, mai visto prima né nella letteratura tedesca, né tantomeno nei libretti d'opera, espresso con poche parole significative, pochi gesti, illuminati dalla voce onnisciente dell'orchestra.

A loro avviso l'unico modo per tentare di vincerla e trovare un compromesso fra ragione e istinto: il bisogno approfondire a livello concettuale e culturale questo capolavoro è imprescindibile, ma c'è bisogno anche di quello "scatto in avanti" che porti ad un livello superiore la propria percezione e le proprie conoscenze, permettendo di intuire (e quindi, di inventare) qualcosa di nuovo; per mostrare ciò che va oltre le parole, bisogna fidarsi del flusso istintivo della percezione e del pensiero.

*"È come un collage di Max Ernst: a prima vista hai immagini mescolate insieme che sembrano non avere legame, ma unendosi, producono significati profondi"- Ralf Pleger*

Le installazioni degli artisti delineano tre momenti alla vista completamente differenti, ma legati da un filo concettuale molto forte; guardando allo spartito, anche Wagner volle tre "set" completamente diversi, ma sottoposti ad un'attenta visione simmetrica complessiva: nel I atto, la nave che avanza in mare fu un'idea pionieristica di allestimento in movimento; il giardino del II atto è il baricentro, il cuore pulsante del dramma, avvolto nella notte immota e silenziosa; con il terzo, di nuovo si torna al mare, presso il castello diroccato di Tristano, ma Isolde è di nuovo in una nave, che si muove verso quel luogo. Questi tre luoghi diventano, nella visione del team creativo, delle rappresentazioni metaforiche dello "stato della mente" dei due protagonisti.

Nell'opera di Wagner si dischiude una psicologia ed una magia che prima non era mai stata rappresentata o indagata: Tristan e Isolde bevono una sostanza misteriosa, che cambia qualcosa nella loro percezione del mondo. Ecco a cosa hanno cercato di rispondere Pleger e Polzin: "Cosa vedono? Cosa sentono? Se quella che vedono ora è la realtà, vuol dire che la loro vita fino a quel momento era puro sogno?".

Nelle note di regia riportate nel programma di sala, Pleger spiega che, dopo aver bevuto il filtro, i due amanti raggiungono un altro livello di coscienza e percepiscono la realtà in modo totalmente diverso dagli altri personaggi, come se fossero sotto l'effetto di una sostanza stupefacente.

Alla luce di queste doverose premesse, è possibile abbozzare una lettura di ciò che lo spettatore ha trovato sul palco del Comunale.

La scena si apre su una grotta buia, nella quale si aggira Isotta piena di inquietudine; la tormenta l'amore per Tristano, un amore rimosso e sepolto nelle tenebre del subconscio, nato tempo addietro in quella grotta sulle coste d'Irlanda dove ella gli aveva salvato la vita. Il grande specchio alle spalle dei personaggi, ci rimanda il "doppio" di questi ultimi, che in questo caso simboleggia quella parte invisibile dell'essere deputata all' "azione interiore".

Nell'immobilità generale, sono le stalattiti a crescere fino ad occupare la stragrande maggioranza del palco, accendendosi e scaldandosi al momento della "presa di coscienza" innescata dal filtro d'amore. L'attribuzione di significato a questi elementi non è univoca, e così deve essere: potrebbero certo evocare i flutti sconvolti dalla tempesta, ma anche il "veleno" della passione che comincia ad invadere la scena, e che si trasforma progressivamente in voluttuose colonne luminose fra le quali smarrirsi.



FIGURA 2: ATTO I, ROCCO CASALUCI PH

Nel II atto il centro della scena è dominato da un albero bianco, un grande cespuglio (o rovo) pulito, asettico, come pietrificato, ai cui rami si intrecciano i corpi dei

mimi/ballerini e fra i quali si nascondo anche i due amanti. È un nido d'amore, ma anche una trappola, in cui Tristan e Isolde non possono che restare invischiati sempre più strettamente; il rovo prende vita, ruota su se stesso mosso a braccia dagli attrezzisti, palpita grazie ai movimenti sinuosi dei mimi e al variare delle luci.



FIGURA 3: ATTO II, ROCCO CASALUCI PH

Il III atto abbandona definitivamente qualsiasi appiglio realistico e ci porta in un'altra dimensione, fuori dallo spazio e del tempo; difficile dire cosa possa rappresentare: un momento prima le luci dipingono un mondo acquatico e tenebroso, poi i punti luminosi prendono vita, quasi come un cielo stellato, dopo ancora come una vergine di Normiberga, i lunghi pali si protendono verso i personaggi soffocandoli e ferendoli, come ferito è Tristano.

Tutti e tre gli atti presentano simboli e rimandi alle volte difficili da interpretare, come ad esempio l'oro sul viso e sulle mani di Tristan nel III atto, forse un riferimento all'elemento alchemico o a certi simboli mitici come la Maschera di Agamennone, o ancora, forse segno della sua progressiva epurazione dalla sofferenza che affligge ogni uomo.



FIGURA 4: ATTO III, ROCCO CASALUCI PH



## LE SCELTE DI REGIA E IL LIGHT DESIGN

Ho ritenuto opportuno trattare parallelamente delle scelte del regista Pleger e del light designer John Torres in quanto *Tristan und Isolde* è frutto di una perfetta comunione di intenti fra regia e luci, con forti richiami alla filosofia di Robert Wilson<sup>99</sup>. Il grande regista e scenografo americano nel capolavoro *The Adam's Passion*<sup>100</sup> ha dichiarato di aver abbracciato l'idea di *Gesamtkunstwerk* wagneriana; la sua regia è scandita da pochi movimenti, lenti ed austeri, mentre l'utilizzo della luce ed il *lightdesign* svolge un'importanza tale che il critico Hansjörg Schmidt li ha definite "parte integrante della scenografia come mai si era visto nell'Opera".

Torres lavora per il teatro, concerti e video musicali, moda e stampa; i suoi progetti nella Lirica includono *Idomeneo* e *Orfeo ed Euridice* all'Opera Orchestre National Montpellier nel 2012/2013, *Turandot* per il Teatro Real, Madrid 2018 e *The Mile Long Opera* all' The High Line di New York nel 2018.

Dal punto di vista progettuale, il light designer lavora a stretto contatto con il regista: la luce riveste un ruolo preponderante nello sviluppo dell'intreccio narrativo e, nel progetto in esame come non mai, nella creazione di effetti ed atmosfere.

La parte sostanziale del progetto di Torres è stata ideata e perfezionata a Le Monnaie, dove erano già presenti tutti gli elementi scenici e parte del cast: qui in Italia, Kate Bashore ha curato la ripresa delle luci, servendosi di parte della strumentazione e gli apparati luminosi predisposti, ma anche adattandola alle specifiche e ai mezzi del Comunale, così da avere un risultato quanto più aderente possibile.

La fase preliminare del *light designing* prevede l'analisi di bozzetti di scene, arredi e costumi, forniti da regista e scenografo, per studiare le strategie di valorizzazione dei diversi elementi dell'opera.

Viene quindi elaborato un piano luci che illustri le linee guida fondamentali, in modo da individuare le esigenze tecniche cui si dovrà far fronte, scegliere degli apparecchi da utilizzare e deciderne il posizionamento.

La fase del puntamento luci consiste nella regolazione di ogni singolo apparato luminoso rispetto agli elementi della messa in scena; vengono concordati con il team creativo

---

<sup>99</sup> Robert Wilson (Waco, 4 Ottobre 1941). Oltre al suo lavoro per il palcoscenico, Wilson ha vinto nel 1993 il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia per una installazione scultorea. Nel 1997 è invece stato insignito del Premio Europa per il Teatro.

<sup>100</sup> Realizzata nel 2015, l'opera fonde musica, canto, danza, movimento, luci e scenografia per 81 raccontare la storia di Adamo dopo la cacciata dall'Eden; fonte Maria Shevtsova, Robert Wilson, Routledge, 25 ottobre 2018.

parametri come il livello di luminosità, di intensità ed il colore più indicato per ogni scena, comunicandolo all'equipe tecnica: questa si occupa di memorizzare il "disegno luci" all'interno di una consolle computerizzata, di modo che durante lo spettacolo si possa attivare rapidamente e senza errori l'illuminazione concordata in precedenza<sup>101</sup>.

Fatte queste premesse, è più semplice contestualizzare le scelte di regia, dato il rapporto che esse hanno con la scenografia e con il lavoro di Torres.

Ricordando le già citate affinità con la poetica wilsoniana, quelli voluti da Pleger sono movimenti essenziali, misuratissimi e pressoché impercettibili, volti ad enfatizzare la sudditanza dell'azione rispetto ai risvolti filosofici e psicologici che permeano l'opera. Potremmo quasi definirla una "regia non regia", rispetto alla quale la forza della musica wagneriana emerge ancora più prepotentemente.

A dominare sono quindi le installazioni scenografiche, valorizzate e rese vive dalle luci studiate da Torres.

Il I atto si apre nel buio della grotta, nella quale aleggiano i personaggi e i loro doppi riflessi nel grande specchio, mentre dall'alto calano lentamente delle stalattiti di Polzin.

Solo al momento del brindisi rivelatore i due protagonisti arrivano finalmente a toccarsi le mani sopra una delle stalattiti: intorno a loro la luce cambia e si riscalda, metafora dell'alterazione di coscienza di cui ormai sono preda.

I pochi gesti concessi dal regista richiamano il tema del doppio e del dualismo con movimenti paralleli, sincronizzati, speculari e colpisce la quasi totale assenza di dimostrazioni affettive ed effusioni amorose: tutto, dall'abbraccio allo stringersi delle mani, appare stilizzato ed anche gli sguardi fra i personaggi restano sempre sfuggenti, rivolti più spesso verso la sala che verso l'interlocutore.

Coerentemente con queste scelte stilistiche è stato bandito ogni oggetto di scena, dalla coppa del filtro alla lanterna del II atto, come se ormai la vicenda dei due innamorati non avesse più nulla da spartire con la dimensione concreta della realtà.

Nel I atto Tristan e Isolde si squadrano muovendosi in un girotondo irregolare nella foresta di stalattiti, che diventano calde e luminose nel momento in cui finalmente il sentimento si rivela.

L'albero al centro della scena nel II atto è un insieme di rami che abbracciano ed intrappolano, rappresentazione della passione d'amore portata alle estreme conseguenze; la struttura ruota e prende vita grazie ai giochi di luce ed ombre e al movimento dei

---

<sup>101</sup> Gallina M., *ivi*, p.p.205.

mimi, mentre i cantanti protagonisti cercano di mantenere appoggio e nonchalance arrampicandosi sulla sua sommità.

I ballerini si muovono muovono sinuosi sulla coreografia di Fernando Melo dentro e fuori dal groviglio di rami cinerei, rappresentazione plastica dei moti interiori ma anche possibile citazione d una compagine infernale, quasi i dannati Tristan e Isolde si fossero fermati per raccontare la loro storia a noi, novelli Dante e Virgilio.

In chiusura d'atto, lo scontro fra Mellot e Tristan si traduce in un affondo di lancia solo mimato, che si consuma lontano dalla vittima stessa, mentre questa sparisce avviluppata nel rovo in movimento.

L'atto finale ambientato a Kaerol si svolge in una asettica scena vuota, dominata da una parete forata in vari punti e riquadrata da un enorme neon. In un primo momento sono le tenebre a dominare, finché le luci fredde svelano una superficie quasi acquatica sulla quale si proiettano, sempre più confuse, le ombre dei personaggi.

Come le stalattiti del I atto, anche qui avanzano lentamente dal fondo dei dardi, che splendono sempre più intensamente man mano che la vita di Tristan giunge al termine. Ma il suggestivo ruolo delle luci non si esaurisce qui: è un cielo stellato, o la luce che filtra da "un nuovo mondo", quella che risplendere incontrastata sulle note finali del *Liebestod*.

La critica ha elogiato il lavoro di Torres, meritevole di aver arricchito una messa in scena certamente affascinante, ma che, forte della sua componente artistica e concettuale, forse da sola non sarebbe stata altrettanto coinvolgente nello sviluppo scenico.

## I COSTUMI

Il costumista e stilista polacco Wojciech Dziedzic si è formato alla Gerrit Rietveld Academy di Amsterdam e al Central Saint Martin's College of Art and Design di Londra, nelle quali ha coperto anche una cattedra. Ha lavorato in numerose produzioni, tra cui *Lo zoo di vetro* di Tennessee Williams, diretto da Sam Gold con la Toneelgroep Amsterdam Company ad Amsterdam e Broadway, il *Fidelio* diretto da Alexander Polzin al Festival di Erl, *Boris Godunov* di Mussorgsky ed il *Lohengrin* al Teatro Real di Madrid, *Penthesilea* di Pascal Dusapin a La Monnaie.

Più recentemente, ha creato i costumi per *Aus Licht* di Stockhausen all'Opera nazionale olandese di Amsterdam con Pierre Audi.

Il ruolo del costumista è quello di ideare i costumi di scena ed i relativi accessori, supportato in fase realizzativa dallo staff di sartoria; ciò avviene a seguito di un confronto con il regista, il quale espone le sue intenzioni ed aspettative e fornisce le

informazioni sul concept creativo, ossia sull'ambientazione dell'opera, sui personaggi e le loro caratteristiche fisiche e morali, oltre che sull'intreccio narrativo.

Il primo step consiste nella preparazione dei bozzetti, per mettere a punto le linee ed i tagli dei costumi; questo (ma il discorso vale anche per chi si occupa del trucco e del parrucco) richiede un'interazione continua tra costumista e l'intero team creativo: tutto del costume, dal modello alla stoffa, va valutato in rapporto alla fisicità dei cantanti, le indicazioni di regia, l'interazione con le luci, l'effetto che i costumi producono visti nel loro insieme, a distanza e a contatto con gli altri elementi scenici<sup>102</sup>.

Le tabelle contenenti le misure dei cantanti dovrebbero essere costantemente aggiornate e non assicurano pienamente contro gli imprevisti; spesso infatti l'abito deve essere aggiustato sulla fisicità del cantante o si rendono necessarie delle sostituzioni nel cast che richiedono inevitabilmente delle modifiche da apportare, oltretutto, in tempi brevi.

Per ciò che concerne i costumi, non tutti i cantanti che si sono esibiti a Bruxelles sono poi stati scritturati anche per Bologna.

Il *phisque du role* wagneriano richiede una certa presenza sulla scena ed una corporatura che sia degno tempio di voci così importanti.

Per questo motivo i costumi realizzati sono tutti piuttosto voluminosi e devono tenere conto, per quanto possibile, delle esigenze di fonazione e delle preferenze di gusto dei cantanti.

Nel caso del personaggio di Isolde per esempio, la Signora Foster ha chiesto che il costume fosse ricostruito e che una sarta (Bologna non possiede un laboratorio di costumi) realizzasse un nuovo sottobusto sagomato, per valorizzare la figura ma permetterle al contempo di cantare agevolmente.

Gli abiti firmati da Dziedzic assecondano la messa in scena fortemente concettuale: sono creazioni suggestive, totalmente estranee a una collocazione temporale precisa, certe volte psichedeliche e stilizzate, altre volte quasi grottesche.

---

<sup>102</sup> Gallina M., *ivi*, p.207.

## I CANTANTI

I due protagonisti del primo cast in scena a Bruxelles sono diventati l'Isolde del primo e il Tristan del secondo cast in scena al Comunale: l'Area artistica ha optato per uno scambio, per favorire un ricambio e non presentare uno stesso spettacolo con esattamente lo stesso cast.

	Le Monnaie/ De Munt Recite: 2,4,7,8,10, 12, 14, 16, 17, 19 Maggio 2019	Teatro Comunale
Tristan	Bryan Register Christopher Ventris (4, 7, 10, 16, 19)	Stefan Vinke (24, 28, 31) Bryan Register (26, 29)
Re Marke	Franz-Joseph Seling	Albert Dohmen
Isolde	Ann Petersen Kelly God (4, 7) Richarda Merbeth (10, 16, 19)	Ann Petersen (24, 28, 31) Catherine Foster (26, 29)
Kurwenal	Andrew Foster-Williams	Martin Ganthner
Brangäne	Nora Gubisch Eve Maud Hubeaux (4, 7, 10, 16, 19)	Ekaterina Gubanova
Melot/un pilota	Wiard Without	Tommaso Caramia
Un pastore/un giovane marinaio	Ed Lyon	Klodjan Kaçani

La schiera dei cantanti wagneriani è estremamente specializzata: non solo deve essere dotata di “parametri vocali” fuori dal comune per sostenere questo genere di partiture “spaccagole”, ma deve anche padroneggiare perfettamente la lingua, ed essersi formata negli anni secondo i parametri estetici e culturali transalpini, che le permettano di interpretare questi ruoli eroici quanto sentimentali in maniera convincente.

A titolo esemplificativo, ritengo utile spendere qualche parola sulle caratteristiche vocali ed il repertorio dei cantanti protagonisti di questa produzione.

Il ruolo di Tristan afferisce al repertorio del cosiddetto *Heldentenor*, la voce tenorile degli eroi wagneriani più grande, spesso e drammatica, ma capace di sostenere le frasi del registro superiore mantenendo l'uniformità di registro.

Il tenore americano Bryan Register ha ricevuto grandi consensi dalla critica per la sua interpretazione di ruoli wagneriani, tra cui Tristan, Lohengrin ed Enée e si è esibito in molti dei più prestigiosi teatri d'Europa.

La stagione 2019/20 l'ha visto debuttare, oltre che nelle vesti di Tristan per il Teatro Comunale, come Florestan (*Fidelio*) per la National Theatre Opera di Praga, e come Principe (*Rusalka*) per l'Opéra National du Rhin.

Register è stato sponsorizzato dalla Wagner Society di New York e l'Emerging Singers Program della Wagner Society di Washington DC; nel 2012 si è aggiudicato il secondo premio della Liederkranz Vocal Competition: *“un Heldentenor che tratta Wagner con la finezza e la tenerezza di un cantante Lieder, rendendo i climax ancora più potenti”*<sup>103</sup>.

Il tenore tedesco Stefan Vinke<sup>104</sup> si è aggiudicato nel 1999 il titolo di “Young Heroic Tenor” al Nationaltheater Mannheim, dove nel 2000 è stato votato “Male Newcomer of the Year” dalla rivista Opernwelt; nel 2006 ha cantato per la prima volta Siegfried per l'Opera di Colonia e da allora ha portato questo ruolo in tutto il mondo, facendosi riconoscere a livello mondiale come interprete dei grandi ruoli di tenore wagneriani (Tristan, Siegfried, Tannhäuser, Parsifal, Lohengrin, Rienzi...).

Nel 2019 ha portato il suo Tristan al Festival di Bayreuth del 2019 con Christian Thielemann e Siegfried al Müpa di Budapest con Adam Fischer.

L'Isolde di Wagner richiede voci altrettanto ricche e voluminose, che possiedano non soltanto un poderoso registro basso ma che siano capaci anche di un'emissione soffice e controllata al centro, oltre ad acuti facili e penetranti; la critica tende ad inquadrare questo tipo di vocalità come soprano drammatico, o “di forza”.

Il soprano danese Ann Petersen<sup>105</sup> si è affermata a livello internazionale nel repertorio tedesco di Wagner e Strauss; al pari dei colleghi ha cantato in molti dei maggiori Teatri d'Opera (Wiener Staatsoper, Staatsoper Berlin, Royal Opera House Covent Garden, Teatro alla Scala di Milano...) e parallelamente alla propria carriera internazionale è anche un membro dell'ensemble al Royal Danish Opera. La Petersen ha recentemente debuttato come Turandot a Copenhagen (2019) e come Isolde proprio La Monnaie de Bruxelles nel Maggio 2019.

Interprete storica di Brunhilde per il Teatro di Bayreuth dal 2010, la soprano inglese Catherine Foster ha debuttato come Regina della notte con l'Opera dell'Irlanda del Nord nel 1998; tra il 2001 e il 2011 è stata impegnata al teatro nazionale tedesco di Weimar come soprano Spinto, dove ha debuttato come Mimì nell'autunno dello stesso anno. Da lì è rapidamente cresciuta all'interno del repertorio drammatico, interpretando la già citata

---

<sup>103</sup> Opera Now, Giugno 2019.

<sup>104</sup> Sito ufficiale della Royal Opera House.

<sup>105</sup> Sito ufficiale dell'artista <https://ann-petersen.com/>.

Brunhilde, Elektra, Turandot e Isolde nei maggiori teatri tedeschi e sui grandi palchi internazionali (Bayreuth Festival, Amburgo, Berlino, Tokyo, Washington DC, Budapest, Amsterdam e il Liceu).

Nel 2014 è stata insignita della carica di Membro Onorario dal Royal Birmingham Conservatoire e ha ricevuto il Reginal Goodall award nel 2018 dalla London Wagner Society per la sua devozione al lavoro di Richard Wagner.

Ha collaborato con direttori del calibro di Kirill Petrnko, Marek Janowski, Adam Fischer, Philip Auguin, Simone Young, Sir Donald Runnicles e Daniel Barenboim. La stagione 2019/20 prevede il suo debutto come Fäberin (*Die Frau Ohne Schatten*) al National Theater di Mannheim, in Inghilterra come Elektra con la Bournemouth Symphony e Kirill Karabits, oltre che in Italia e Bulgaria nei ruoli di Isolde, Turandot ed Elektra.

Ekaterina Gubanova<sup>106</sup> è il mezzosoprano che dà voce a Brangäne; nata a Mosca, ha iniziato i suoi studi musicali come pianista ed è laureata ad honorem in direzione di coro. Nel 2005 ha debuttato come Brangäne all'Opera Nazionale di Parigi con un immenso successo di critica e da allora ha portato il ruolo a Baden-Baden, Rotterdam, Parigi, Berlino, Tokyo, San Pietroburgo e Monaco, collaborando con direttori come Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Esa-Pekka Salonen e Zubin Mehta. Ha poi aggiunto al repertorio Fricka (*Das Rheingold* e *Die Walküre*) debuttando con Daniel Barenboim sia allo Staatsoper di Berlino che al Teatro alla Scala.

Fra i vari ruoli, dal 2010 ha cantato il *Requiem* di Verdi diretto da Riccardo Muti a Tokyo, debuttato al Metropolitan Opera in *War and Peace* ed interpretato Giulietta nella nuova produzione di *Les contes d'Hoffmann* diretta da James Levine.

Gli impegni delle ultime stagioni includono *Die Walküre* e *Das Rheingold* alla Staatsoper di Berlino, alla Scala e ai BBC Proms; *Don Carlo* ancora alla Scala, Monaco, San Pietroburgo, Tolosa, New York e Dresda; *Requiem* di Verdi a Firenze, Napoli e San Pietroburgo; *Tristan und Isolde* a Monaco, Valencia, Tokyo, Salisburgo e Madrid, il *Castello di Barbanera* a Toronto e Parigi, *Aida* a Vienna e Verona, *Roméo et Juliette* di Berlioz a Chicago con Riccardo Muti e la Chicago Symphony Orchestra.

---

<sup>106</sup> Sito ufficiale del Teatro Bolshoi.

## COMUNICAZIONE E PROMOZIONE DEL TEATRO COMUNALE

Le attività di comunicazione e promozione affiancano tutto il processo di produzione ed allestimento dello spettacolo sin dalla nascita del progetto; sono fondate su una precisa strategia di marketing, elaborata coerentemente ad obiettivi ampi, che vanno oltre la pubblicizzazione del singolo evento in esame.

Il prodotto artistico<sup>107</sup> in particolare acquisisce valore se collocato all'interno di un'offerta che rispecchi le aspettative dei soggetti target in termini di coerenza con la *mission* del Teatro, impattando positivamente sulla percezione del prestigio e della qualità.

In questo caso, con "offerta" si intende non solo la stagione Lirica 2020, ma anche la programmazione di sinfonica e balletto, le attività collaterali di divulgazione e di condivisione e tutto ciò che il Comunale rappresenta, forte dei suoi trecento anni di storia.

Per il 2020 la Fondazione ha deciso di avvalersi della collaborazione di un'agenzia di marketing che ha elaborato una proposta progettuale finalizzata al posizionamento strategico del brand TCBO su scala nazionale, con particolare riferimento ai circuiti legati alla produzione lirico - sinfonica del Paese e ai network dell'Opera Lirica più seguiti e al coinvolgimento di siti e testate online in grado di offrire visibilità alla produzione artistica del TCBO.

Realizzare un piano di comunicazione efficace per un progetto di spettacolo significa rispettare i quattro punti del *marketing mix*, chiamati anche Quattro P: *Product, Place, Price, Promotion*.

Il primo passo è delineare il target di pubblico (abbonati e non, stakeholders, finanziatori, media) al quale far pervenire le informazioni nevralgiche (offerta della stagione, modalità di acquisto dei biglietti...); l'obiettivo non è solo vendere i biglietti, ma anche garantire un ritorno di immagine sia per le figure professionali che per il contesto in cui lo spettacolo avviene.

Un piano di comunicazione valido deve quindi contenere informazioni sul prodotto, sul prezzo, sulla distribuzione dell'evento, infine, sulla promozione<sup>108</sup>.

Quando si tratta di un prodotto peculiare come una produzione lirica (ma il discorso tocca in generale tutta la categoria del "prodotto artistico"), la strategia impone di

---

<sup>107</sup> "i marketing concepisce l'evento culturale come un prodotto, dunque, studia e pianifica i mezzi ed i sistemi per attuarne una valida offerta" Gallina M., *ivi*, p.p.270.

<sup>108</sup> Gallina M., *ivi*, p.p.273.



formare e mantenere un'opinione generale positiva sull'ente e sulle attività che propone, e di confermarla rafforzandola nel tempo, sia presso il pubblico di intenditori ed addetti ai lavori, sia presso qual pubblico "mordi e fuggi" che desidera arricchire il proprio viaggio a Bologna con un'esperienza artisticamente rilevante.

Tutto il processo di promozione e comunicazione, quindi, risente delle scelte fatte in un lungo arco temporale e della reputazione costruita negli anni, sia dell'ente, sia degli artisti coinvolti nella singola produzione. È più che corretto affermare quindi, che esso dipendente dalle scelte artistiche prese durante la selezione dei titoli della stagione.

L'obiettivo principale della campagna marketing 2020 del Comunale è di fidelizzare i suoi mille e più abbonati, alcuni dei quali nuovi spettatori ed altri che costituiscono il pubblico consueto, che ha confermato il proprio interesse per la stagione 2020; per fare ciò, le azioni da intraprendere sono in primis garantire agli abbonati informazioni dettagliate sui titoli della nuova Stagione e poi fornire strumenti per facilitare la comprensione, e quindi l'apprezzamento, delle scelte artistiche alla radice dell'offerta, in particolare quelle della stagione d'Opera e Danza.

L'aspetto comunicativo deve quindi agire su più fronti ed essere strategicamente studiato sul destinatario, al fine di tenere informato il pubblico abituale ma anche di attrarne di nuovo.

Per informare il pubblico sui contenuti proposti il Teatro si è affidato a precise scelte estetiche ed artistiche, con l'obiettivo di rendere i titoli immediatamente riconoscibili come "offerta del Teatro Comunale".

La capillarità della diffusione dell'informazione e della comunicazione è fondamentale, ma ad essa deve affiancarsi la chiarezza e l'efficacia del messaggio che il Teatro intende trasmettere; è stato deciso quindi di avvalersi della collaborazione di un'agenzia marketing esclusivamente dedicata all'individuazione di un *claim*<sup>109</sup>. La sua funzione è quella di rendere comprensibile il principale intento artistico della programmazione, arricchito con una serie di note di regia raccolte direttamente dai registi coinvolti sui titoli 2020, che descrivano ogni spettacolo e orientino il pubblico offrendone una possibile chiave di lettura.

La messa a fuoco del concept della Stagione e l'individuazione del relativo *claim* sono il frutto di un lavoro di un team creativo trasversale: Sovrintendenza, Ufficio Marketing e

---

<sup>109</sup> Detto anche slogan, è una breve frase utilizzata a scopo promozionale, contenente la promessa che il prodotto fa al consumatore. Attraverso il claim vengono evidenziate le caratteristiche di un determinato prodotto, esaltando i vantaggi che questo può addurre e differenziandolo dalla concorrenza.

Comunicazione, Direzione Artistica, con la collaborazione esterna dell'Ufficio stampa Skill&Music.

Come filo conduttore (*concept*) della Stagione Lirica 2020 è stato scelto il “ritorno al Novecento”<sup>110</sup>: i compositori selezionati in parte annunciano il XX secolo, come Wagner o Schönberg, altri ne furono paladini, come Puccini, Bartok e Cilea. Si tratta di un periodo storico intenso, solcato dal post romanticismo, positivismo e decadentismo, che plasmeranno il “secolo breve” del futurismo, del dadaismo e delle avanguardie storiche.

Il *concept* su cui è impostato il piano di comunicazione punta a rappresentare il primo ventennio del Novecento, per attrarre e stimolare curiosità e interesse, proprio sul periodo in cui il Comunale metteva in scena le avanguardie sopra citate.

Proprio per ricordare alla cittadinanza la rilevanza del Teatro nel panorama internazionale ed il suo ruolo pionieristico in quello nazionale, nel mese di Luglio sono state esposte in via Indipendenza una serie di riproduzioni dei manifesti originali dell'epoca.

Si è deciso di affidare la realizzazione grafica ad un grande nome dell'illustrazione come Riccardo Guasco<sup>111</sup>. Dalle sue opere traspare l'amore per i vecchi manifesti d'inizio Novecento, per Picasso, Depero e le avanguardie artistiche, gli echi delle grafiche del *Corriere dei piccoli* e del ciclismo eroico: un'estetica nata nel secolo scorso, rielaborata in chiave contemporanea.

Le 11 illustrazioni richiamano i classici temi e i personaggi delle opere del cartellone, ma rielaborati in una dimensione estremamente attuale; i soggetti frammentati e ricomposti, spigolosità e linee spezzate rimandano a trasformazioni e rotture continue, proprie di quel decennio in costante tensione e rinnovamento, alla ricerca di nuovi equilibri.

Il centro pulsante del lavoro sono le passioni che animano tutti i personaggi rappresentati: i complessi rapporti amorosi presenti in tutte le opere del ciclo sono come oggetti preziosi, ma fragili, che posso improvvisamente sgretolarsi perdendo la loro bellezza, oppure trovarne una nuova, in una composizione geometrica diversa<sup>112</sup>.

Questa attenzione alla dinamica delle immagini si è rivelata particolarmente adatta ad essere declinata in animazioni video, che esaltano il lavoro dell'artista in modo molto

---

<sup>110</sup> Riguardo la Stagione Sinfonica Danza 2020, la Fondazione ha avviato un progetto con il fotografo bolognese Nino Migliori.

<sup>111</sup> Riccardo Guasco, “rik”. Alessandria 1975. Illustratore, ha collaborato con The New Yorker, Eni, 94 TIM, Diesel, Rizzoli, Baldini & Castoldi, Poste Italiane, Campo Viejo, Giunti, Moleskine, Rapha, Thames & Hudson, DeAgostini, il Sole 24 Ore, Emergency, Greenpeace, Rai, L'Espresso.

<sup>112</sup> Dal Comunicato stampa del Teatro Comunale.

efficace ed incisivo: per ogni illustrazione è stata realizzata la rispettiva animazione, destinata in particolare alla condivisione online in forma di video/gif.

Le immagini di Guasco rivestono un ruolo centrale nella promozione del cartellone d'Opera 2020, e sono stati coinvolti tutti i mezzi di comunicazione a disposizione del Teatro, forti anche di alcuni investimenti integrativi rispetto agli anni precedenti.

La combinazione di questo *claim* con il *concept* grafico ha conferito un'identità creativa<sup>113</sup> all'immagine del Teatro, che in futuro dovrà però essere affiancata da una più forte identità grafica del brand.

Negli ultimi vent'anni infatti, le scelte strategiche indicate dalla Sovrintendenza sono variate con l'avvicinarsi dei vari management, minando la continuità (e con essa l'affermazione) dell'identità grafica, a cominciare dal logo, che è stato cambiato cinque volte, così come il *template* d'impaginazione: sono state operate delle scelte precise e ponderate per ciò che concerne i colori (uno per ognuna delle tre Stagioni), così come i font, le posizioni dei loghi e delle date, dei titoli e dei compositori, quante e quali le informazioni relative a cast, team creativi, date, ecc.

Individuato il concept grafico, a seguito dello studio delle linee-guida riguardanti il networking della campagna e delle modalità più efficaci di diffusione dell'informazione, in occasione delle sei repliche de *L'Italiana in Algeri* a inizio Luglio 2019 è stata lanciata la preview della Stagione 2020, con la distribuzione di materiale cartaceo al pubblico degli abbonati presenti.

Per alcuni turni sono stati organizzati piccoli eventi, come il brindisi dopo la Prima o la cena per le *partnership* private fatta in occasione della presentazione alla stampa dei nuovi titoli, oltre ad altri momenti di approfondimento e d'informazione come le conferenze introduttive all'opera.

Per garantire il raggiungimento dell'informazione alla quasi totalità del numero degli abbonati sono state inviate due newsletter e due sms, collegati a una *landingpage* di presentazione della Stagione ed una lettera a firma del Sovrintendente, con il flyer allegato, con l'invito al rinnovo degli abbonamenti.

Le attività di comunicazione puntano a coltivare il rapporto con i vari media attraverso l'Ufficio Stampa: vengono forniti i comunicati ufficiali alle testate giornalistiche e vengono curate le relazioni con le reti televisive, le emittenti radiofoniche, tutta la campagna di pianificazioni degli inviti per le prove generali e la prima.

---

<sup>113</sup> Maurizio Tarantino, Ufficio Marketing.

Il comunicato stampa deve essere una fonte chiara, sintetica ma esauriente, utile alla realizzazione di un articolo che evidenzi il concetto chiave da comunicare al pubblico, riguardanti l'autore e l'equipe artistica, ma soprattutto le informazioni utili per chi volesse assistervi: durata, numero delle recite, date e le rispettive esecuzioni dei due cast, la lingua e la presenza di sopratitoli, i prezzi dei biglietti, nonché le agevolazioni attive per i giovani e per i gruppi organizzati, i prezzi degli abbonamenti, gli orari della biglietteria e i contatti.

Per il mese di Luglio La Repubblica, ha inserito sul suo sito un dettagliato redazionale (*Native*) sulla nuova Stagione a cura dell'Ufficio Stampa del Comunale, corredato da foto dei registi e direttori più importanti, mentre sulla stampa locale, come La Repubblica e il Resto del Carlino, sono state pubblicate pagine promozionali con cadenza ripetuta durante le domeniche dei mesi estivi.

La pubblicità sui quotidiani locali non offre performance e ritorni commerciali che possano essere ritenuti importanti, in rapporto all'investimento generale nella strategia 2020, ma la stampa offre ancora un posizionamento strategico sul piano locale e nazionale, restituendo l'investimento in termini di reputazione e prestigio.

L'Ufficio Stampa supporta la Direzione Marketing nella creazione dei contenuti multimediali per l'aggiornamento del sito web ed dei social media (Facebook, Instagram, Twitter, Youtube, LinkedIn) attraverso i quali vengono fornite informazioni riguardanti non solo le recite in programma, l'opera, gli artisti, il team creativo, ma che puntano anche ad aumentare il coinvolgimento del pubblico offrendo uno sguardo inedito sul *work in progress* e ciò che avviene dietro le quinte.

Si occupa di curare i contatti della propria *mailing list*, costituita in gran parte di abbonati ed ex abbonati che vengono aggiornati sulla stagione artistica e le iniziative ed eventi collaterali.

Tutto il materiale redatto per la pubblicazione è affidato invece all' Ufficio Redazione, come la cartellonistica, i volantini, le brochure, i programmi di sala.

Nel perseguimento degli obiettivi strategici preposti sulle Stagioni 2020, il budget complessivo ha beneficiato di un incremento rispetto al 2019, permettendo l'elaborazione di nuove azioni volte a implementare alcune voci, in particolare la pubblicità su quotidiani e stampa di settore (100mla euro), affissioni (90mla) e strategia (18mla).

Con la già citata associazione Cheap sono state accordate le campagne creative che valorizzano sul piano culturale e artistico le Stagioni e l'attività generale della Fondazione: sono vere e proprie mostre all'aperto, organizzate nelle vie più importanti

del centro storico per un periodo di circa quattro mesi l'anno e che garantiscono, proprio per la particolarità e il valore artistico che le caratterizza, un'eco sulla stampa cittadina. Attualmente l'Ufficio Comunicazione e Marketing sta cercando di supplire alle difficoltà in cui versa per mancanza di organico, investendo nell'implementazione del personale attraverso le risorse interne, che possano dedicarsi a due servizi di primaria importanza per il Teatro: grafica e editoria.

Per il primo aspetto, come già accennato, si è lavorato ad un template con un'identità grafica definitiva, destinata a durare negli anni (dopo l'avvicinarsi di ben otto studi grafici), che caratterizzi tutte e tre le stagioni e le attività collaterali del Teatro.

Quindi, una collaborazione esterna ha portato alla creazione del template e delle norme redazionali e d'identità grafica, mentre il lavoro quotidiano di adattamento e produzione di materiale grafico, soggetto a continue correzioni e cambiamenti, è stato trasferito all'ufficio Marketing e Comunicazione: la strutturazione interna di competenze grafiche e la conseguente eliminazione della voce "grafica" dalle collaborazioni del Teatro permetterebbe sia di valorizzare le risorse umane interne, che di ottimizzare i costi e perseguire una linea efficace e durevole di anno in anno.

Questo riguarda anche l'attività di editoria (che comprende la raccolta materiale, editing e stampa dei libretti di sala), voce particolarmente onerosa, si sta ricercando una maggiore autonomia produttiva del Teatro con l'eventuale implementazione di una figura da inquadrare con contratto di apprendistato: la spesa sarebbe molto contenuta se paragonata alla spesa che queste voci ora comportano; inoltre, il materiale prodotto potrebbe essere venduto direttamente dal Teatro, con relativi introiti.

## I SOCIAL

Il dato social è senza dubbio il più performante tra le attività di comunicazione del Teatro Comunale di Bologna<sup>114</sup>.

Come riferimento quantitativo (al di là dell'indicativo numero dei followers, che sono in costante e sostenuto aumento) si considerano le visualizzazioni dei vari canali social da Giugno 2018 a Giugno 2019 (*impression*).

Il mezzo con le migliori performance è Facebook con circa 5,5 mln di *impression* annue: di questi, circa 900 mila sono utenti che hanno interagito con i post condividendo,

---

<sup>114</sup> Per facilità si prendono in considerazione le performance dell'ultimo anno, contando di replicare e aumentare i dati per il 2019/2020.

cliccando like o linkandosi ai collegamenti interni ai post; 500 mila sono le visualizzazioni di video, circa 30 mila i click sui biglietti.

Si evince immediatamente come i social si attestino su un numero di *impression* molto alto, sicuramente più performante della carta stampa, soprattutto se si considerano i costi d'investimento. I soli canali Instagram e Facebook raggiungono circa 7mln di *impression* all'anno: questo significa che circa 7 milioni di volte gli utenti hanno visualizzato sulle loro bacheche informazioni online caricate dal Comunale durante la Stagione.

### 5,5 MLN visualizzazioni post anno



### 1,2 MLN visualizzazioni post anno

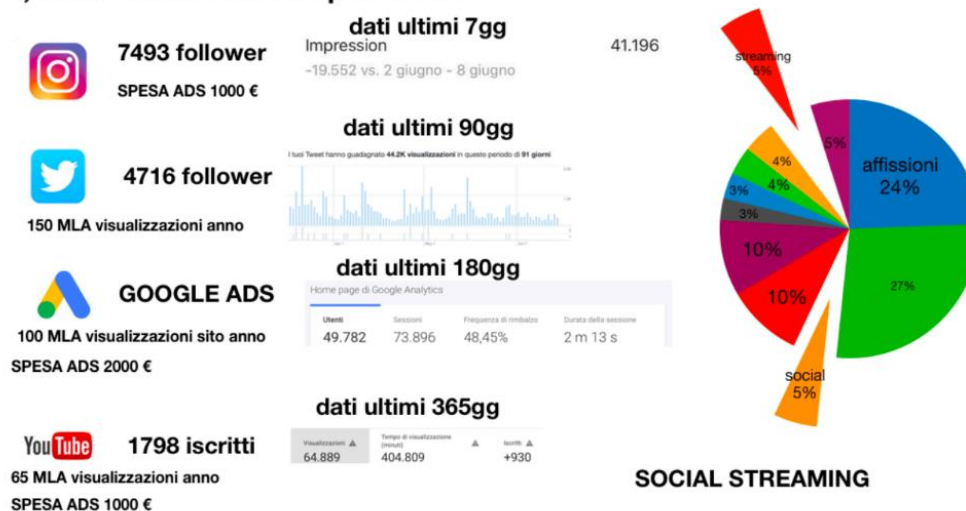


FIGURA 5: DATI SOCIAL, UFFICIO MARKETING TCBO

Di questi, circa 1,3mln sono attivi, cioè ha cliccato like, condiviso o commentato post ed eventi del TCBO. Il dato aumenta se prendiamo in considerazione gli utenti del sito: circa 100mla annui che trascorre sul sito più di due minuti, per un totale di circa 200mla minuti annui, in altre parole quasi 3400 ore in cui durante l'anno il sito è fruito da utenti. Facebook è quindi il veicolo principale per i contenuti di successo: video, trailer degli spettacoli con immagini di qualità professionali, foto di scena di proprietà del Teatro, immagini delle campagne creative della Stagione; il tutto viene sponsorizzato con cifre piuttosto basse e destinato a target specifici, definiti dalla provenienza geografica e dalla modellizzazione *lookalike*<sup>115</sup> degli utenti rispetto ai prodotti offerti dal Teatro e al

<sup>115</sup> “una *Lookalike Audience* è un possibile pubblico destinatario delle tue inserzioni, composto da 98 utenti che, pur non essendo ancora entrati in contatto con il tuo brand e con i tuoi servizi, presentano caratteristiche simili a chi invece l'ha già fatto” fonte: Programmatic RTB

pubblico che visita le pagine Facebook dei teatri, cinema, musei e altre attività culturali bolognesi.

Il secondo canale social più performante per il Teatro è Instagram: nonostante la recente implementazione, offre risultati migliori in rapporto al budget investito, minore del 70% rispetto a quello su Fb; le *impressions* in questo caso sono di 1,5 mln circa annue.

Le foto pubblicate sono spesso caricate online direttamente dai fotografi del Teatro e raggiungono più facilmente il pubblico più giovane.

YouTube è utilizzato soprattutto per accedere allo streaming delle opere, che ha riscosso un grande successo di pubblico, raddoppiando e a volte triplicando il pubblico dell'opera live.

Dal mese di maggio del 2018 grazie ad un importante investimento di Alfasigma, è stato realizzato l'intero cablaggio in fibra ottica del Teatro dalla Sala Bibiena al foyer Rossini e Respighi al palcoscenico e alla rotonda Gluck, contestualmente all'acquisto di tecnologia di ultima generazione (4 telecamere 4K e una sala-regia fissa di tipo televisivo): questo investimento ha permesso da subito di poter abbattere del 30% la produzione delle Opere in streaming eliminando i costi di noleggio, cablaggio, allestimento e disallestimento.

Il piano mezzi del Teatro Comunale punta a raggiungere nell'arco dell'anno solare 10mln di *impression* o visualizzazioni. Solo una percentuale intorno al 10% infatti si tramuta in pubblico attivo, che cioè s'informa e condivide parte dei contenuti proposti, e di queste, circa l'1% arriva ad acquistare il biglietto, raggiungendo così il dato di 100mla ingressi l'anno. Su questo 1% che acquista il biglietto o viene a Teatro andrà sviluppato un focus strategico volto alla fidelizzazione attraverso lo studio approfondito delle fasce che lo compongono.

## LA PRIMA

Quale appuntamento imprescindibile pre-prima, la conferenza stampa si è tenuta il 23 Gennaio, coordinata nella Rotonda Respighi dal Sovrintendente Macciardi con la partecipazione di Pleger, Polzin, Valčuha e del Cavalier Golinelli.

A livello di comunicazione permette ai responsabili delle pagine di spettacolo di impostare un'adeguata promozione dell'opera ma punta anche ad aumentare il coinvolgimento di stakeholders e sponsor: Marino Golinelli, classe 1920, "incarna il mecenatismo moderno", votato a promuovere l'innovazione e la cultura con sincera passione; l'imprenditore ha tenuto un breve intervento introduttivo riguardante il suo legame con il Teatro, con il titolo in oggetto, e quindi le motivazioni che l'hanno spinto a sponsorizzare così generosamente la Stagione 2020:

*«Insieme a mia moglie Paola sosteniamo da tempo il Teatro Comunale di Bologna, e con particolare gioia e orgoglio l'opera con cui quest'anno si apre la stagione, Tristano e Isotta di Richard Wagner. Il teatro è una forma importantissima di conoscenza del mondo e contribuisce a forgiare persino il modo in cui percepiamo la realtà.[...] Sono poi particolarmente affezionato a Tristano e Isotta perché rappresenta la ricerca dell'amore assoluto, supremo e, più ampiamente, la tendenza umana verso l'ideale. [...] È una musica che, idealmente, dovrebbe poter accompagnare la fine di qualunque cosa e dunque, in ultima analisi, anche la fine della vita».*

La serata della Prima di Venerdì 24 Gennaio è iniziata alle 17.00 con la sfilata di ospiti nel foyer, lungo il sontuoso tappeto rosso srotolato fin sotto il porticato esterno del Comunale, in un tripudio di composizioni floreali allestite da Flò Fiori.

L'apertura di stagione è stata una festa, sia per il Teatro, che per la Città di Bologna e tutta la comunità artistica. Il Comunale ha fatto il tutto esaurito, alla presenza di rappresentanti delle istituzioni, dell'imprenditoria e del mondo dello spettacolo cittadino; l'opera è stata trasmessa in diretta, per tutta la durata della serata di gala, su Radio3 Rai.

Nei foyer pubblico e personale del Teatro hanno brindato insieme, ma al di là del prezioso momento conviviale, il focus è rimasto saldamente sulla rappresentazione che, nonostante la densità tematica e musicale, ma soprattutto la durata, è stata seguita da un pubblico entusiasta ed attento fino alla fine.

Già all'inizio di II e III atto Valčuha è stato accolto calorosamente dalla platea, che alle uscite finali gli ha riservato vere e proprie ovazioni.

Il pubblico ha decretato il successo della produzione tributando grandi applausi a tutti gli interpreti e ai realizzatori dell'allestimento.



All'indomani della prima, la stampa ha recensito positivamente il *Tristan und Isolde* in maniera quasi unanime, elogiando la direzione di Valčhua e l'Orchestra del Comunale, oltre alla performance di tutti gli interpreti; discordanti invece (avrebbe potuto stupirci il contrario) le opinioni sulla regia e l'allestimento.

Ho ritenuto interessante, a chiusura di questo report sulla Prima, riportare degli estratti dalle recensioni di alcune testate giornalistiche online.

*“L'allestimento che inaugura la stagione bolognese ha un fascino che risiede soprattutto nelle scenografie del già menzionato Polzin, artista tedesco di fama internazionale. Si tratta di vere e proprie installazioni di arte contemporanea, valorizzate dalle ricche e pregnanti luci di John Torres, qui riprese da Kate Bashore”- Connessi all'Opera*

*“Stefan Vinke, poderoso baritenore che ben conosciamo, non manca d'infondere calore ed calibrata enfasi a ciò che canta, senza sbavature di fraseggio, senza mai eccedere nello slancio, senza essere mai aggressivo. Sa bene come esprimere la forza interiore dei suoi personaggi, anche quando affronta per noi l'impervio ruolo dell'introverso e piagato Tristan” - Teatro.it*

*“Il risultato è uno spettacolo che rasenta la noia cosmica fino a scendere in più punti nel ridicolo di scene imbarazzanti, che trovano l'apoteosi nel II atto dove i due amanti si vedono costretti ad affrontare il loro lungo duetto d'amore arrampicandosi maldestramente sulla installazione scultorea di Alexander Polzin raffigurante un groviglio di rami, rischiando più volte di schiantarsi al suolo”- MTG Lirica*

*“Il maestro slovacco realizza una direzione fortemente narrativa, ma allo stesso tempo distaccata, come se non volesse essere coinvolto nella passione di cui sono pervasi gli eventi trattati. I tempi ben calibrati, con una tendenza alla speditezza, lasciano comunque spazio per assaporare la ricchezza della partitura wagneriana, senza che ciò diventi elemento retorico fine a se stesso. Valčuha dialoga poi in modo esemplare col palcoscenico, sempre in sintonia con gli interpreti, e tiene egregiamente le redini dell'Orchestra del Teatro Comunale, che dimostra di essere in ottima forma, seguendo il direttore senza particolari errori o cedimenti” - Connessi all'Opera*

## CONCLUSIONE

Grazie alla mia permanenza al Teatro Comunale nel Gennaio 2020 ho potuto approfondire da un punto di vista per me inedito una mia grande passione.

Il lavoro di un'equipe artistica che si occupa di uno spettacolo unico come l'Opera Lirica può essere compreso solo osservandola nel lavoro quotidiano ed instaurando un contatto diretto con i professionisti dello spettacolo.

Il Teatro Comunale è stato in grado di uscire da un momento di grave crisi, sia economica che in termini di consenso pubblico e di coesione interna; per questi motivi, la Prima del *Tristan und Isolde* acquisisce oggi una rilevanza particolare, quale prodotto eccellente ed innovativo nato grazie ad un proficuo dialogo internazionale; questo ascolto difficile ed impegnativo ha richiesto l'attenzione e l'impegno di un pubblico che ha dimostrato di saper apprezzare qualcosa che va oltre i titoli più in voga.

L'idea artistica, l'immortale musica di Wagner, gli anni di studio e i sacrifici fatti da ogni singolo artista e professionista del Teatro meritano di essere onorati e tutelati con un adeguato approccio di pianificazione e di gestione economico - finanziaria, amministrativa, logistica, tecnica e promozionale, che gli permetta di esprimersi appieno e di essere condivisi con il pubblico.

Il nostro Paese ha iniziato da pochi anni ad adottare le misure necessarie a garantire la sopravvivenza delle aziende di cultura e a rilanciarne l'attività, finalmente conscio del fatto che un'offerta culturale musicale di elevato livello qualitativo può servire non solo ad arricchire intellettualmente e culturalmente i cittadini, ma può anche essere uno strumento potentissimo per attrarre pubblico da tutto il mondo e favorire il settore del turismo culturale.

## RINGRAZIAMENTI

Primo fra tutti ringrazio il Professor Federico Pupo, non solo per avermi permesso di indagare una realtà meravigliosa e complessa come quella del Teatro Comunale, ma anche per avermi dato un'occasione in più per ascoltare la meravigliosa musica del *Tristan*; lo ringrazio per l'atteggiamento positivo e l'interesse con il quale ha guardato al mio lavoro, spronandomi e dandomi la giusta motivazione anche nei momenti complicati. Ringrazio tutto il Teatro Comunale per la pazienza e la gentilezza con cui ha risposto alle mie domande, ai miei dubbi, alle mie richieste, al mio stalking via mail; un pensiero particolare va al Sovrintendente Macchiardi e ai Direttori Boschini e Gasperoni.

Ringrazio Patrizia, Luca e Koy Koy, che mi hanno fatta sentire a casa.

Ringrazio tutti gli amici che mi hanno “tenuto compagnia” durante le eterne sessioni di scrittura, quelli che con una parola mi hanno incoraggiata, che mi hanno aiutata a fare luce sul “misterioso mondo” delle produzioni liriche: Anto, Fra, Cuzzo, Paola, Ale, il Maestro Patarino, Diego, Vale, Stefano, Anna, Bea “e tutti i suoi”, tutti i CiPollini, gli EGARTiani, tutta la mia famiglia e i miei stakeholders.

Ringrazio chi mi ha formata e mi ha ispirata: impossibile dimenticare, anche se la vita mi ha portata altrove.

Ringrazio infine la mia mamma, che ha saputo maneggiare un cuore con cura.

## BIBLIOGRAFIA

- Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996].
- Argano L., Brizzi C., Frittelli M., Marinelli G., *L'impresa di spettacolo dal vivo. Percorsi e strumenti per la creazione di nuovi soggetti culturali*, Roma, Officina Edizioni, 2009 [1 ed. 2003].
- Baremboim D., Chéreau P., *Dialoghi su musica e teatro*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Boghetich A., *Tristan e Isolde, il canto della notte, Milano*, Zecchini Editore, 2016.
- Cori E., *Aspetti istituzionali e dinamiche organizzative nel teatro d'Opera in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2009 [1 ed. 2004], formato e-book.
- Ferrario I. per il convegno *Verdi, Wagner e il Lohengrin a Bologna nel 1871*, per Associazione wagneriana di Milano.
- Cesari, G., Luzio, A. *I copialettere di Giuseppe Verdi*. Commissione Esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel centenario della nascita, 1913, IV: Copia anastatica, ed. Forni, A. 1987.
- Cresti R., *Iper testo di Storia della Musica*, Edizioni Feeria, San Leolino, Panzano in Chianti, 2004.
- Cresti R.: *La Vita della Musica*, Edizioni Feeria, San Leolino, Panzano in Chianti, 2008.
- Dalhaus C., *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio 1984, 1994<sup>2</sup>, 1998<sup>3</sup>, a c. di Lorenzo Bianconi.
- Feroni G.C., in *Organizzazione, gestione e finanziamento dei teatri d'opera: esperienze europee a confronto*, G. Giappichelli Editore, Torino 2014.
- Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012].
- Ferrarese P., *La Strategia e la gestione di un teatro d'opera. Il Teatro La Fenice di Venezia*, Venezia, Cafoscarina, 2016.
- Gallina M., *Organizzare teatro, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli 2004 [1 ed. 2003].
- Girardi E., *Guida all'ascolto dell'opera*, Milano, Feltrinelli Editore, Gennaio 1992.
- Robert W. Gutman, *Wagner: l'uomo, il pensiero, la musica*, Milano, Rusconi libri, 1995.
- Magri G., *I contratti della lirica, Tra tutela del contraente debole e usi negoziali*, Padova, Cedam di Wolters Kluwer Italia S.r.l., 2016.
- Mann T., *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997, p. 1059.
- Mila M., *Breve storia della musica*; Piccola biblioteca Einaudi, Torino, Einaudi, 1963, ed. di riferimento: 19° ed., ET saggi, 2013.
- Nava M., La comunicazione economica nelle aziende teatrali, in *Rivista dei Dottori Commercialisti*, 2/2006, pp.300 citato da Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012]

Paoli P., *Pianificazione e controllo delle organizzazioni culturali. Analisi teorica e casi di studio*, Milano, Franco Angeli, 2006, formato e-book.

Reichenbacher H., *Richard Wagner's Adaptation of Gottfried von Straßburg's Tristan*, University of Toronto Quarterly, University of Toronto Press, autunno 1998.

Scoz G., D'ammassa G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009].

Toner F., *Wagner's Tristan und Isolde: A Transformation of the Medieval Legend*, 1981 Chimères.

Vigato F., *L'architettura dell'effimero. Progettare gli eventi di spettacolo*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2010, formato e-book.

Wagner R., Mottl F., Kogel G.F.: *Tristan und Isolde*, Chant, Peters Editions, London, edizione 2002.

Wagner R., *Epistolario Wagner-Liszt*; Firenze, Passigli, 1983, vol. II.

Wagner R., *Lettere a Mathilde Wesendonck*, Milano, Archinto, 1988.

Libretti di riferimento:

*Tristano e Isotta*, versione italiana di Arrigo Boito e Angelo Zanardini, Bologna, Teatro Comunale, 1888.

*Tristano e Isotta*, versione italiana di Olimpio Cescatti, Venezia, Teatro la Fenice, 2002.

## SITOGRAFIA

<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/spettacoli/foto/teatro-comunale-tristano-isotta-1.4997793>

<https://www.fondazionegolinelli.it/media/FLa-Repubblica-edBologna24-01-20201580124333.pdf>

[https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/teatrotristan\\_und\\_isolde\\_torna\\_a\\_bologna\\_installazioni\\_e\\_art\\_e\\_contemporanea\\_per\\_1\\_apertura\\_del\\_comunale-5005165.html](https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/teatrotristan_und_isolde_torna_a_bologna_installazioni_e_art_e_contemporanea_per_1_apertura_del_comunale-5005165.html)

<https://spettacolo.emiliaromagnacreativa.it/it/news/tristan-und-isolde-inaugura-la-stagione-del-comunale-sul-podio-juraj-valcuha-dal-24-al-31-gennaio/>

[https://corrieredibologna.corriere.it/foto-gallery/bologna/cultura-spettacoli/20\\_gennaio\\_24/bologna-tristan-und-isolde-comunale-cffbf7b6-3ee2-11ea-aad5-bd1c2e82aadc.shtml](https://corrieredibologna.corriere.it/foto-gallery/bologna/cultura-spettacoli/20_gennaio_24/bologna-tristan-und-isolde-comunale-cffbf7b6-3ee2-11ea-aad5-bd1c2e82aadc.shtml)

<https://www.apemusicale.it/joomla/recensioni/56-opera/opera-2020/8876-bologna-tristan-und-isolde-24-01-2020>

<https://operaincasa.com/category/ottocento/>

[wagnerianamilano.org/2017/11/28/verdi-wagner-e-il-lohengrin-a-bologna-nel-1871-di-ildebrando-ferrario/](http://wagnerianamilano.org/2017/11/28/verdi-wagner-e-il-lohengrin-a-bologna-nel-1871-di-ildebrando-ferrario/)