



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Economia e Gestione delle Arti e della Attività Culturali

(Ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

**Innovazione e Autenticità nell'Opera Lirica:
Il ruolo della Critica nella Rilettura del Classico**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Giulia Cancellieri

Laureanda

Marika Battistella

Matricola 880056

Anno Accademico

2023/2024

INDICE

Introduzione	4
Capitolo I : Industrie culturali, innovazione e autenticità	7
1.1 Background teorico: l'industria culturale.....	7
1.2 Innovare: trade-off tra necessità e rischio.....	11
1.3 Che cos'è l'autenticità?.....	15
1.4 Lacune della letteratura e domande di ricerca.....	18
Capitolo II : Contesto empirico - l'industria operistica italiana	20
2.1 Il teatro d'Opera in Italia.....	20
2.2 Dilemma: valorizzare la tradizione attraverso l'innovazione.....	28
2.3 Applicazione delle nozioni di autenticità nel contesto operistico.....	32
Capitolo III : Metodologia della ricerca	37
3.1 Il campione di analisi.....	37
3.2 Metodo di raccolta dati.....	38
3.3 Strategia Analitica.....	50
Capitolo IV : Risultati di ricerca	57
4.1 Indicatori per l'analisi descrittiva.....	57
4.2 Innovazione.....	58
4.3 Valutazione di innovazione da parte dei critici.....	64
4.4 Autenticità.....	70
4.5 Autenticità e valutazione dei critici.....	75

Conclusione.....	85
Appendice.....	89
Tab. 1 - Autenticità.....	89
Tab. 2 - Autenticità come “conformità” e Valutazione Critica.....	91
Tab. 3 - Inautenticità come “conformità” e Valutazione Critica.....	92
Tab. 4 - Autenticità come “coerenza” e Valutazione Critica.....	93
Tab. 5 - Inautenticità come “coerenza” e Valutazione Critica.....	94
Tab. 6 - Autenticità e Valutazione Critica.....	95
Tab. 7 - Inautenticità e Valutazione Critica.....	96
Bibliografia.....	97

INTRODUZIONE

La tesi mira ad approfondire il tema dell'innovazione artistica all'interno delle tredici fondazioni lirico-sinfoniche italiane, concentrandosi sul linguaggio visivo utilizzato per la messa in scena di un'opera lirica. In particolare, si intende individuare i criteri adottati dalla critica per valutare e riconoscere il valore di un prodotto innovativo in un mercato caratterizzato dall'incertezza. La ricerca analizza quindi come sia possibile bilanciare la tensione tra la sicurezza della tradizione e il rischio della novità, richiesti dal pubblico (Foster et al., 2015). Oltre a questa analisi, lo studio si propone di indagare il ruolo dei critici come *gatekeeper*, capaci, attraverso le loro narrazioni, di influenzare la percezione di ciò che viene considerato autentico o meno nel contesto dell'opera lirica.

Attraverso l'analisi delle programmazioni artistiche dei teatri d'opera in Italia e lo studio delle recensioni della critica relative alle opere messe in scena dal 1995-1996 al 2015-2016, la seguente ricerca intende esplorare questi due fenomeni ancora poco studiati, ma diventati centrali nel panorama culturale attuale. Questo studio è stato possibile grazie all'utilizzo di fonti informative come gli Annuari EDT dell'opera lirica italiana, giornali specializzati online e interviste con critici esperti nel settore.

Oggigiorno, il rinnovamento dell'opera è fondamentale per garantire la sopravvivenza del settore operistico. L'inserimento di nuove interpretazioni drammaturgiche, siano esse più o meno radicali, rappresenta uno strumento efficace per stabilire un legame più solido con il pubblico contemporaneo. È cruciale comprendere che l'opera si nutre di codici condivisi e non è più possibile riproporre semplicemente uno spettacolo che ha avuto successo in passato, poiché il pubblico e la critica di quell'epoca non esistono più. L'ascesa dei social network, a partire dai primi anni 2000, ha inoltre contribuito a creare una dimensione alienata di "abitare inautentico", in cui qualsiasi informazione può risultare inaffidabile (Enli, 2014, p. 3-4). Questo fenomeno ha incentivato l'interesse dei critici per l'autenticità, intesa come fedeltà al proprio sé interiore, a un modello originale e unico, spesso mitico, che incarna valori universali di bellezza, verità e moralità (Gauthier, 2021, p. 29).

Il primo capitolo sarà dedicato alla definizione di industria culturale, chiarendone i principi fondamentali e gli obiettivi. Si proseguirà con l'illustrazione delle caratteristiche

principali dell'innovazione, intesa come un processo che genera nuovi prodotti, servizi, modelli gestionali e di business. Particolare attenzione sarà riservata all'innovazione artistica nel contesto delle industrie culturali, un concetto ancora oggi complesso da delineare con chiarezza. Successivamente, verrà affrontata la tensione intrinseca all'innovazione: una necessità per le organizzazioni artistiche e culturali che intendono prosperare nel mercato, ma che comporta inevitabili rischi. Si esploreranno, quindi, soluzioni per trovare un equilibrio ottimale tra tradizione conservatrice e innovazione audace, cercando di comprendere come valorizzare il classico puntando all'innovazione, senza soffocare le radici culturali.

In linea con il tema centrale della tesi, si rifletterà anche sul ruolo del critico, visto come un "influencer" in grado di plasmare le percezioni del pubblico e influire sul successo di un'opera nel mercato. Verrà quindi introdotta una riflessione sul concetto di autenticità, sulla base della letteratura esistente, evidenziando due diverse accezioni: "conformità" e "coerenza". Infine, si presenteranno le domande di ricerca.

Il secondo capitolo si concentrerà sul settore dell'opera lirica, con l'obiettivo di approfondire le caratteristiche dell'ambito scelto per la ricerca e mettere in evidenza le particolarità del contesto in cui avvengono le innovazioni. Verrà esaminato il ruolo delle fondazioni lirico-sinfoniche italiane, descrivendo le normative giuridiche che regolano queste istituzioni e analizzando le recenti trasformazioni nei sistemi di attribuzione dei finanziamenti privati e statali, con particolare attenzione ai criteri di distribuzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS).

Successivamente, verranno esplorate le principali teorie e contributi scientifici riguardanti l'ambiente in cui operano le organizzazioni culturali, analizzando le determinanti dell'innovazione artistica su tre livelli: macro, meso e micro.

Si entrerà poi nel dettaglio delle metodologie utilizzate per innovare il linguaggio visivo nell'opera lirica. In questo contesto, la tradizione deve essere reinterpretata, rompendo convenzioni consolidate o integrando elementi provenienti da culture diverse. Verranno così individuati due gradi di rivisitazione dell'opera, definiti come "robusti" e "radicali".

In questa dinamica, il rinnovamento nei teatri d'opera avviene tramite due tecniche, applicabili sia alle interpretazioni robuste che radicali: l'astrazione e la trasposizione.

Infine, attraverso l'analisi delle recensioni raccolte, delle interviste ai critici e della

letteratura esistente, si cercherà di applicare i concetti di autenticità discussi nel primo capitolo al contesto dell'opera lirica, fornendo esempi concreti di come queste nozioni influenzino la critica e la percezione del pubblico.

Nel terzo capitolo verrà presentato il campione di analisi, costituito dalla programmazione delle tredici fondazioni lirico-sinfoniche italiane dalla stagione 1995-1996 fino alla stagione 2015-2016. Le istituzioni considerate sono: La Fenice di Venezia, La Scala di Milano, Il Maggio Musicale Fiorentino, Il Teatro Verdi di Trieste, Il Carlo Felice di Genova, Il Comunale di Bologna, Il Regio di Torino, L'Arena di Verona, Il Teatro Massimo di Palermo, Il Lirico di Cagliari, Il San Carlo di Napoli, Il Teatro dell'Opera di Roma e Il Petruzzelli di Bari.

Si procederà con una descrizione approfondita della metodologia impiegata per la ricerca empirica, illustrando in modo sistematico le varie fasi del processo di raccolta ed elaborazione dei dati. Saranno, inoltre, descritti gli strumenti di indagine utilizzati, evidenziandone le caratteristiche e i motivi che hanno guidato alla selezione di tale approccio.

L'obiettivo sarà quello di offrire una comprensione completa e trasparente del metodo di analisi impiegato.

Nel quarto capitolo verranno illustrati i risultati delle ricerche condotte attraverso un'analisi comparativa di grafici e indici percentuali derivati dall'elaborazione dei dati quantitativi raccolti. Oltre a questo, si cercherà di interpretare i trend emersi fornendo spiegazioni contestuali relative ai principali eventi giuridici e alle trasformazioni che hanno avuto luogo nel panorama dell'opera lirica.

L'analisi sarà basata su quattro indicatori: i primi due indagheranno come la critica valuta l'innovazione nella regia, come sono evoluti i criteri di valutazione nel periodo considerato e quale tipologia di regia innovativa riscuote maggior consenso; gli ultimi due indicatori, invece, esamineranno la percezione dell'autenticità nella regia e l'importanza di trasmettere tale qualità per il successo di una produzione. L'obiettivo finale sarà identificare quale forma di regia innovativa abbia un impatto maggiore nell'ottenere valutazioni positive, tenendo conto del significato di autenticità associato.

CAPITOLO I

Industrie culturali, innovazione e autenticità

1.1 Background teorico: l'industria culturale

Le aziende culturali operano nei mercati mediante prodotti particolari, fragili e preziosi. Il termine "organizzazione culturale" si riferisce ad entità giuridiche che conservano e offrono beni e/o servizi utilizzando, sviluppando e nutrendo la cultura e il senso di identità di una comunità. Queste organizzazioni producono anche beni che racchiudono un valore emotivo o mirano a generare emozioni in coloro che ne fruiscono (Castañer, 2014, p. 263).

L'industria artistica comprende una vasta gamma di imprese creative che spaziano dalle piccole realtà artistiche individuali alle grandi organizzazioni culturali operanti sia nel settore commerciale che in quello *no-profit*. Un ruolo cruciale è svolto dalle istituzioni culturali finanziate con fondi pubblici (compagnie teatrali, orchestre sinfoniche, musei e biblioteche) che sono fondamentali per coltivare e far progredire le arti, oltre a creare valore pubblico. (Bakhshi & Throsby, 2009).

Il concetto di industria culturale è stato introdotto per la prima volta nei primi anni '40 da Theodor W. Adorno, membro dell'autorevole Scuola di Francoforte che riuniva studiosi rifugiati dalla Germania nazista (Moore, 2014, p. 741). Nel libro "Dialectica dell'illuminismo" (1944), Adorno e Max Horkheimer associano il termine "industria culturale" a quello di cultura di massa (Horkheimer, Adorno & Noeri, 2002). Adorno, in particolare, sostituisce il concetto di "cultura di massa" con "industria culturale" per sottolineare che la cultura di massa non deriva dalle masse stesse, ma è invece prodotta per le masse. Il loro scopo è strettamente collegato allo sviluppo del tempo libero nell'era post-industriale e alla maggiore accessibilità economica delle masse. Secondo questa logica, il termine "industria culturale" consente di collegare cultura e capitalismo, portando a considerare il valore non solo artistico, ma anche commerciale dei prodotti culturali, con inevitabile allusione al rapporto tra produttori e consumatori di cultura (Moore, 2014, p. 741).

In seguito, lo stesso termine cominciò ad essere utilizzato negli anni '80 in riferimento a

“quelle attività culturali che non rientravano nel sistema di finanziamento pubblico e operavano in ambito commerciale” e che divennero “importanti generatori di ricchezza e occupazione” (O'Connor, 2000, p. 17). Recentemente O'Connor ha aggiornato la sua definizione delle industrie culturali, descrivendole come “quelle attività che si occupano principalmente di beni simbolici, beni il cui valore economico primario deriva dal loro valore culturale” (p.19).

Dall'inizio degli anni '90, la definizione di industria culturale è stata poi oggetto di revisioni, soprattutto a seguito dell'inclusione del concetto di creatività come risorsa nelle politiche economiche. Questo ha portato alla nascita di una serie di nuovi termini, tra cui "settore creativo", "industrie del diritto d'autore", "industrie dei contenuti", "economia dell'esperienza", "settore delle imprese creative", "business incentrato sull'arte", "industrie culturali e della comunicazione", "industrie dei media" e "economia della conoscenza" (Moore I., 2014, p. 739). Questa varietà di terminologie evidenzia il potenziale economico delle attività culturali e delle arti. Un rapporto governativo australiano del 1994 sottolinea l'importanza di questo settore, affermando che “La cultura crea ricchezza. Le industrie culturali australiane, in senso lato, generano 13 miliardi di dollari all'anno. La cultura impiega circa 336.000 australiani nelle industrie legate alla cultura. La cultura aggiunge valore, fornisce un contributo essenziale all'innovazione, al marketing e al design. Il livello di creatività determina sostanzialmente la capacità di adattarsi ai nuovi imperativi economici. Si tratta di un'esportazione preziosa in sé e di un accompagnamento essenziale all'esportazione di altre materie prime. Attrae turisti e studenti ed è cruciale per il successo economico” (Moore, 2014, p. 739).

In sintesi, il termine "industrie culturali" si riferisce a quei settori che combinano la creazione, la produzione e la commercializzazione di contenuti creativi, caratterizzati dalla loro natura immateriale e culturale. Tuttavia, le industrie creative non devono limitarsi solo alla cultura e alla creatività basata sulla cultura, in quanto esistono altre forme e pratiche applicabili (Moore, 2014, p. 744). La creatività può infatti essere associata a una svariata gamma di imprese e servizi che non sono necessariamente collegate alla cultura. Questo conduce alla necessità di adottare un approccio alternativo

e innovativo, in cui diversi individui e organizzazioni collaborano per creare valore in modi inediti e inaspettati (O'Connor, 2000).

Definire l'innovazione

Storicamente, il discorso sull'innovazione ha considerato la sua natura principalmente funzionale, scientifica o tecnologica, riflessa in indicatori come gli investimenti in ricerca e sviluppo o il numero di brevetti concessi. In particolare, i modelli economici tradizionali vedono l'innovazione come il motore della crescita economica. Ad esempio, Sir George Cox definisce l'innovazione come lo "sfruttamento riuscito di nuove idee" e la descrive come "un processo che porta a nuovi prodotti, nuovi servizi, nuovi modi di gestire l'azienda o persino nuovi modelli di business" (Bakhshi & Throsby, 2009, p. 3).

Ormai è largamente riconosciuto che l'innovazione va ben oltre la mera funzionalità, assumendo un ruolo sempre più rilevante nell'attività economica complessiva. È importante sottolineare che essa rappresenta attualmente una quota dominante e in costante crescita (Bakhshi, & Throsby, 2009).

Per completare il discorso, è fondamentale precisare la distinzione tra innovazione e invenzione. Le invenzioni sono nuovi principi o progetti non ancora incorporati in beni reali, spesso legati a scoperte scientifiche che si concretizzano in brevetti. Le innovazioni, invece, rappresentano l'effettiva realizzazione di queste invenzioni in prodotti commerciabili. Tuttavia, come esploreremo nel prossimo paragrafo, questa distinzione diventa meno netta nel campo culturale (Castañer, 2014).

L'inquadramento dell'innovazione nelle industrie culturali

Un modo efficace per generare valore è attraverso l'innovazione, che si riferisce sia al processo di innovazione sia al risultato finale di questo processo, ovvero un prodotto o un servizio innovativo. Sebbene l'innovazione debba essere percepita come qualcosa di nuovo, non si limita semplicemente alla creazione di novità. A differenza di una mera invenzione, un'innovazione deve essere effettivamente introdotta sul mercato. È importante notare che, mentre il successo commerciale non è una caratteristica

intrinseca dell'innovazione – poiché molte innovazioni non ottengono il successo previsto – è essenziale che un'innovazione sia in grado di dimostrare il suo valore (Wijnberg, 2004).

Nella maggior parte dei settori, incluso quello creativo, l'innovazione è la chiave per ottenere un vantaggio competitivo e migliorare le prospettive di crescita durante i momenti di crisi (Bakhshi & Throsby, 2009, p.1).

In questo contesto, il termine di “innovazione culturale” è inteso come un'innovazione nei beni o nei servizi offerti da un'organizzazione culturale (Castañer, 2014, p. 264). Diversi autori hanno cercato di definire questo concetto, che nel contesto culturale rimane fluido. Bakhshi e Throsby (2012) sostengono che l'innovazione sia l'unica via per le istituzioni culturali per raggiungere obiettivi fondamentali per la loro sopravvivenza: migliorare la qualità e l'eccellenza, ampliare l'accesso all'arte per un numero crescente di consumatori, perseguire finalità educative e sociali, e promuovere la conoscenza (Bakhshi & Throsby, 2012, p. 207). Castañer e Campos (2002) definiscono l'innovazione artistica in base al referente, affermando però che il grado di novità di un'opera o prodotto culturale non è determinabile in modo esatto. Tale livello di novità, secondo Castañer e Campos, va valutato in base a tre possibili referenti: cosmopolita, locale e autoreferente. Nel primo caso, l'innovazione artistica è nuova per tutte le organizzazioni artistiche e culturali che operano a livello globale. Il referente locale si riferisce allo specifico settore in cui opera l'azienda definito su base locale. Infine, l'autoreferente fa riferimento alla singola organizzazione culturale per cui il grado di innovazione viene misurato sulla base della sua attività passata (Castañer, 2014, p. 7).

Il grado di novità delle nuove idee è misurato in base alla loro originalità, unicità e non convenzionalità che le distinguono rispetto agli elementi esistenti standard (Zhou et al., 2017, p. 181).

In generale, l'innovazione di prodotto può essere vista come una risposta delle organizzazioni culturali alla crescente concorrenza di altre organizzazioni e forme di intrattenimento, ampliando così la portata del pubblico e suscitando curiosità ed entusiasmo tra nuovi clienti (Cancellieri, 2023, p. 7).

Inoltre, come suggeriscono Castañer e Campos (2002), l'innovazione artistica può essere classificata in due categorie: contenuto e forma. L'innovazione del contenuto si riferisce

alla creazione o programmazione di opere che combinano stili e forme d'arte in modi nuovi o si discostano dai generi esistenti, mentre l'innovazione della forma riguarda le modalità di presentazione e interpretazione di un'opera d'arte, utilizzando tecniche come l'interattività e la co-creazione con gli spettatori.

Bakhshi e Throsby (2012) aggiungono altre due tipologie di innovazione: quella tecnologica applicata ai prodotti e servizi e l'anticonformismo del repertorio. L'innovazione tecnologica prevede l'adozione di nuove tecnologie nei prodotti culturali per attirare l'attenzione del pubblico, raggiungere nuovi spettatori e migliorare il loro coinvolgimento, comprensione e fiducia nell'arte. Ad esempio, teatri d'opera come il *Met*, il Teatro dell'Opera Reale e l'*Opéra de Paris* utilizzano piattaforme digitali per rendere le rappresentazioni più accessibili.

L'anticonformismo del repertorio, infine, si riferisce alla programmazione di opere e prodotti culturali nuovi o raramente eseguiti. Questo include l'introduzione di titoli inediti o poco rappresentati (Cancellieri, 2023).

1.2 Innovare: trade-off tra necessità e rischio

Nel paragrafo precedente si è affermato come l'innovazione rappresenti una modalità di sopravvivenza per le imprese culturali. Tuttavia, bisogna riconoscere che quando le istituzioni artistiche adottano un'innovazione, stanno correndo un rischio in termini di apprezzamento da parte del pubblico (Castañer e Campos, 2002, p. 33).

Secondo Bakhshi e Throsby (2012), la necessità per le organizzazioni artistiche e culturali di sperimentare nuovi modelli di business è determinata sia dalle esigenze della domanda che da quelle dell'offerta. Questo fattore da un lato giustifica l'urgenza di nuovi flussi di finanziamento e lo sviluppo di strategie capaci di coinvolgere maggiormente il pubblico, ma dall'altro comporta inevitabilmente dei rischi.

Infatti, il processo di riconoscimento del valore di un prodotto definito come innovativo è caratterizzato dall'incertezza, in quanto introduce ambiguità e disorientamento nei fruitori. La presentazione di nuove idee comporta uno spostamento e una deviazione della condizione attuale verso situazioni che il consumatore percepisce come incerte in quanto non ancora sperimentate (Mueller, Goncalo & Kamdar, 2011, p.494). È ben

documentato che i sistemi culturali mostrano una forte resistenza al cambiamento. Questo implica che i destinatari dell'offerta culturale tendono a dimostrare meno tolleranza verso le novità, preferendo mantenere lo status quo originario piuttosto che accogliere con entusiasmo nuove proposte (Goldberg, Hannan & Kovács, 2016, p.216). La causa di questa resistenza risiede nel fatto che le nuove idee sono inizialmente percepite come stranianti e non conformi alle caratteristiche intrinseche dei consumatori. Questo atteggiamento caratterizzato da dissenso e rifiuto verso una nuova condizione avvertita come incerta, è definito "*dynamic transaction*" (Mainemelis, 2010, p.558-559). Per riassumere, la novità tende a creare una situazione di tensione nel soggetto valutatore, poiché essa è accolta in modo differente da un pubblico eterogeneo.

Gli studiosi di strategia e organizzazione hanno suggerito come le istituzioni culturali possano affrontare questa problematica scegliendo una posizione che sia ottimamente bilanciata tra l'essere familiare e l'essere innovativa, così da poter stabilire legittimità e allo stesso tempo novità (Lounsbury & Glynn, 2001).

Il bilanciamento ottimale tra tradizione e innovazione

Una delle sfide principali per le organizzazioni nelle industrie culturali è trovare il giusto equilibrio tra il rispetto della tradizione e la ricerca dell'innovazione. Come si può favorire il rinnovamento senza soffocare le radici culturali? È possibile trasformare la tradizione in una risorsa? (Cancellieri, Cattani & Ferriani, 2022).

Le determinanti che influenzano l'adozione dell'innovazione nelle organizzazioni culturali sono molteplici. Alcuni studi, come quelli di Di Maggio e Stenberg (1985), hanno ritenuto utile affrontare la questione partendo dalla sociologia della cultura, concentrandosi su aspetti come le dimensioni, l'età e la struttura amministrativa e di potere in relazione all'innovazione artistica. Castañer e Campos (2002) hanno analizzato come i manager e i principali dipendenti artistici influenzino la programmazione, sfruttando e adattando le tradizioni per preservare i valori e migliorare le prestazioni aziendali. Pierce (2000), invece, sostiene che la dimensione della popolazione abbia un effetto positivo sull'innovazione, poiché le risorse locali possono sostenere numerose

organizzazioni artistiche e consentire loro di specializzarsi, il che facilita l'innovazione. Inoltre, un pubblico istruito non solo favorisce la sopravvivenza delle organizzazioni culturali, ma le stimola anche a innovare. Infine, Martorella (1977) ipotizza che il finanziamento pubblico incoraggi le istituzioni artistiche in generale e i teatri d'opera in particolare a correre rischi nella programmazione, portando così a indici di convenzionalità più bassi.

Queste diverse ipotesi, che influenzano la ricerca di un equilibrio ottimale tra mantenimento della continuità e supporto al cambiamento, riflettono la dinamica centrale dell'intero dibattito: la tensione tra il passato conservato e la novità rischiosa (Foster et al., 2015).

Quando le organizzazioni adottano un approccio conservatore aderendo alle tradizioni del loro settore, beneficiano di un'identità definita, aspettative chiare e processi consolidati. Nondimeno, questo può farle perdere l'opportunità di attirare clienti che cercano e valorizzano l'innovazione. Invero, un progetto audace che ottiene successo può avere un impatto significativo, generando riconoscimenti e consensi. Gli studiosi, infatti, suggeriscono che la soluzione a questo dilemma risieda nella capacità delle aziende di proporre interpretazioni di prodotti tradizionali che preservino elementi familiari di tradizione, ma incorporino anche nuove peculiarità. Questa strategia permette di migliorare la percezione dei consumatori, conciliando il loro bisogno di familiarità e conformità con l'attrazione per la contemporaneità e l'innovazione. In sostanza, la risposta alla domanda posta all'inizio di questa analisi risiede nella possibilità di perseguire la novità pur rimanendo entro i confini della tradizione. (Cancellieri, Cattani & Ferriani, 2022, p. 3-4).

Nel capitolo seguente verrà approfondito il grado di reinterpretazione possibile della tradizione.

Il ruolo moderatore del critico

I mediatori culturali, come editori, studi cinematografici, galleristi, critici e recensori, hanno assunto un ruolo sempre più cruciale nello sviluppo delle carriere artistiche e nella formazione dei gusti culturali e dei modelli di consumo. Essi possono essere definiti come coloro che intervengono nella mediazione tra la produzione dei beni culturali e la formazione dei gusti dei consumatori (Bourdieu, 1984). I mediatori culturali esercitano un'influenza significativa, in particolare per il loro potere legittimante, e per questo sono stati denominati "creatori di gusto", "guardiani", "consumatori surrogati", "imprenditori reputazionali" o "co-produttori" dell'opera d'arte (Janssen & Verboord, 2015, p. 440). Attraverso le loro attività selettive e valutative, contribuiscono alla legittimazione artistica, emettendo giudizi di esclusione o promozione (Janssen & Verboord, 2015). In altre parole, come evidenziato da DiMaggio (1987), i mediatori creano, negoziano e trasformano le classificazioni di genere, influenzando così le percezioni del pubblico e il successo sul mercato.

Analizzando nel dettaglio la figura del critico, emerge che, grazie alla loro formazione specialistica e al vasto capitale culturale, questi professionisti sono capaci di elaborare giudizi estetici e incentivare la scoperta di nuovi talenti (Cattani, Ferriani & Allison, 2014). Essi rivendicano la loro autonomia e il ruolo decisivo nei criteri di valutazione. Questa indipendenza li rende più propensi a sostenere e consacrare opere che si discostano dalle norme e dagli standard tipici (Cattani, Ferriani & Allison, 2014). Come afferma Bourdieu (1983): "ogni affermazione critica contiene, da una parte, un riconoscimento del valore dell'opera che la provoca, che è così designata come degno oggetto di un discorso legittimo [...], e, dall'altra, un'affermazione della propria legittimità. Ogni critico dichiara non solo il suo giudizio sull'opera, ma anche il suo rivendicare il diritto di parlarne e di giudicarlo" (p.317).

Nelle arti visive, ad esempio, i critici hanno favorito l'ascesa dei pittori oggi conosciuti come "impressionisti". Inizialmente respinti dal *Salon de Paris*, questi artisti trovarono sostegno tra i critici e gli esperti di pittura più affermati, che furono tra i primi a riconoscerne il valore (Wijnberg & Gemser, 2000, p. 324). Tuttavia, i critici operano in un contesto dove non sono gli unici esperti, il che influenza inevitabilmente il loro modo di

esprimere giudizi. L'approvazione dei propri colleghi e l'affermazione come intenditori capaci di valutare le proprietà e le qualità di un'opera costituiscono una forma di riconoscimento fondamentale. La somiglianza e la comparabilità delle affermazioni dei critici con quelle di altri esperti dimostrano la veridicità delle loro valutazioni. Per questo motivo, nelle recensioni si trovano spesso riferimenti ai risultati dei colleghi. Inoltre, considerando le deduzioni di altri critici, si può ridurre l'incertezza su quali opere meritino attenzione e come esprimerla. Eppure, ciò non implica che i critici si limitino a conformarsi ad altri punti di vista. Al contrario, per accrescere il proprio prestigio come esperto, un critico deve distinguersi dai suoi colleghi. L'apprezzamento di una critica dipende fortemente dal fatto che sia percepita come originale e inventiva. (Janssen, 1997, p. 278-279).

Un critico, in definitiva, può presentarsi come un "esperto indipendente con opinioni proprie", impegnato a sviluppare prospettive che rappresentino un raffinamento o un arricchimento rispetto alle osservazioni precedenti (Janssen, 1997, p. 279). Questa capacità di riconoscere il valore emergente e di convalidare opere d'arte conferisce ai critici un ruolo cruciale nel panorama culturale (DiMaggio, 1987).

1.3 Che cos'è l'autenticità?

Come accennato in precedenza, i critici sono convenzionalmente visti come autorità culturali che valutano la musica e gli artisti basandosi su sistemi estetici consolidati, assicurandone così la purezza e l'autenticità culturale (Di Maggio, 1987). Nell'ambito del loro ruolo di *gatekeeper*, i critici che operano attraverso i *mass media* agiscono come "regolatori istituzionali dell'innovazione" (Shrum, 1991, p. 643), legittimando le convenzioni esistenti e delegittimando le deviazioni radicali come non autentiche (Glynn & Lounsbury, 2005). Di conseguenza, i critici sono agenti fondamentali che influenzano la percezione di ciò che è autentico all'interno di un particolare genere culturale (Di Maggio, 1987).

A questo punto della ricerca, risulta essenziale introdurre ed approfondire il termine di autenticità. Per comprendere appieno questo concetto, è fondamentale esplorarne le

origini radicate nella psicologia esistenziale, nella filosofia e nell'estetica (Enli, 2014, p. 3). Nella sua accezione classica ed essenzialista, l'autenticità si riferisce alla fedeltà al proprio sé interiore, a un modello originale, unico e talvolta mitico, che incarna valori universali ed eterni di bellezza, verità e bontà morale (Gauthier, 2021, p. 29). L'interesse degli studiosi per l'autenticità si è progressivamente ampliato, abbracciando campi come gli studi musicali, il turismo, la storia dell'arte, la sociologia, l'antropologia, i media e la comunicazione, raggiungendo il suo apice in tempi di transizione culturale e sociale (Enli, 2014, p. 3). In particolare, l'autenticità è diventata un tema centrale nel settore dell'arte, specialmente nei contesti della comunicazione, del *marketing* e della pubblicità (Becker et al., 2019).

L'introduzione delle nuove tecnologie ha portato a due correnti di pensiero riguardanti l'autenticità. La prima riflette sulla possibilità che la comunicazione di massa e la commercializzazione creino una condizione culturale in cui il reale e l'immaginario diventano intercambiabili e le copie sostituiscono gli originali, proponendo dunque una rappresentazione non autentica della realtà. Questa preoccupazione si è intensificata nei primi anni 2000 con l'ascesa dei *social network*, che hanno contribuito alla diffusione della disinformazione e delle cosiddette "bufale", svalutando così le relazioni autentiche e creando un regno alienato dell'abitare inautentico (Enli, 2014, p. 3-4). La seconda corrente di pensiero, osservata negli studi sui media, indica che la creazione di un nuovo mercato, quello giovanile, e lo sviluppo del consumismo siano stati cruciali per la diffusione della "cultura dell'autenticità e dell'espressività" (Taylor, 1991). Questo fenomeno ha favorito l'emergere dell'esperienza personale, incarnata e vissuta. Ad esempio, già a partire dagli anni '60, la pubblicità ha esortato i consumatori a mostrare la propria identità e a infrangere le regole attraverso l'acquisto di prodotti e servizi autentici (Gauthier, 2021, p. 31-32).

La letteratura ha fatto luce sulla natura degli indizi che i consumatori usano per costruire le loro percezioni di autenticità. Da queste analisi emergono e vengono concettualizzate due tipologie di autenticità: "conformità" e "coerenza" (Lamertz, 2022).

Autenticità come “conformità”

Il primo significato dell'autenticità si fonda sui primi studi di psicologia cognitiva riguardanti gli schemi e sulle teorie sociologiche relative alle categorie istituzionali. L'autenticità come “conformità” implica che un'organizzazione affermi di possedere gli attributi o i connotati normativi attesi per i membri di una specifica categoria di riferimento. Le organizzazioni possono dimostrare la loro autenticità adottando tecnologie di produzione proprie del loro settore o offrendo prodotti e/o servizi che soddisfano le aspettative stabilite per la loro categoria. In quest'ottica, l'autenticità viene valutata sulla base della corrispondenza tra l'entità e la classe sociale di riferimento. La valutazione della congruenza può avvenire sia da parte dell'entità stessa che da parte di osservatori esterni, che utilizzano generi e classificazioni per giudicare l'autenticità. Inoltre, il processo di valutazione può essere collettivo: ad esempio, l'autenticità di un ristorante può essere giudicata osservando il tipo di clientela che lo frequenta. Sebbene la valutazione possa apparire oggettiva, vi è ancora un elemento di soggettività, poiché la definizione e la percezione delle categorie sociali sono influenzate dalle opinioni del pubblico. In questo schema, il referente dell'autenticità è dinamico, poiché i membri della categoria definiscono le norme e le aspettative a cui l'entità deve aderire. Pertanto, l'autenticità può cambiare con l'evoluzione della categoria sociale. In sintesi, questa concezione dell'autenticità si basa su temi di ricerca riguardanti l'appartenenza a categorie e la loro reinterpretazione (Lamertz, 2022; Lehman et al., 2017, p. 8-9; Dammann et al., 2021, p. 2).

Autenticità come “coerenza”

Il concetto di autenticità, nel suo secondo significato, è approfondito nelle opere filosofiche che spaziano dai pensatori dell'antica Grecia come Aristotele e Socrate agli esistenzialisti moderni. Questo significato vede l'autenticità come una coerenza tra i valori interni di un'entità e le sue manifestazioni esterne. Definita autenticità come “coerenza”, questa idea richiede che ciò che un'organizzazione presenta al pubblico esterno sia in sintonia con la sua identità interna. Per esempio, se i dipendenti di

un'azienda di servizi si identificano profondamente con il loro ruolo, le emozioni che esprimono verso i clienti sono considerate autentiche se sono in linea con gli standard del ruolo che ricoprono. In questo caso, l'autenticità riguarda la coerenza tra la performance del ruolo e l'autodefinizione basata su quel ruolo o le emozioni realmente sentite. Analogamente, un'organizzazione viene percepita come autentica quando i suoi prodotti rispecchiano la sua missione o i suoi valori interni. Inoltre, gli elementi pubblici dell'organizzazione, come i suoi simboli e comunicazioni, devono trasmettere agli *stakeholder* che l'organizzazione è guidata da motivazioni intrinseche piuttosto che dalla mera ricerca del profitto. Questo allineamento tra ciò che un'organizzazione dichiara di essere e ciò che effettivamente è, costituisce la base per la percezione della sua autenticità (Lamertz, 2022; Lehman et al., 2017, p. 8 - 9).

1.4 Lacune della letteratura e domande di ricerca

Dopo un'analisi approfondita della letteratura esistente, è emersa una significativa carenza di studi e ricerche volti a comprendere le modalità, i criteri e i parametri utilizzati dalla critica per valutare la presenza e la qualità dell'innovazione nel contesto della dialettica tra innovazione e tradizione nelle produzioni operistiche. Pertanto, l'obiettivo di questo elaborato è contribuire a colmare questa lacuna all'interno del panorama operistico italiano attraverso un'analisi qualitativa e quantitativa delle programmazioni delle fondazioni lirico-sinfoniche italiane dalla stagione 1995-1996 fino alla stagione 2015-2016. Si intende, in altre parole, individuare i parametri utilizzati per valutare e affermare il valore di un nuovo prodotto sul mercato, capace di stimolare la curiosità del pubblico e, allo stesso tempo, soddisfare le aspettative di un'audience che richiede familiarità per comprendere ciò che viene loro offerto. Inoltre, si esaminerà anche come questi parametri siano cambiati nel corso del tempo.

Per essere espliciti, la prima domanda di ricerca è la seguente:

Domanda di Ricerca 1: Come viene valutata l'innovazione dalla critica nel campo dell'opera lirica in generale e nella regia in particolare, nel contesto della tensione tra

innovazione e tradizione? E come sono cambiate le modalità di valutazione nel corso del tempo?

Oltre ad una prima analisi rispetto a come i critici definiscono l'innovazione nel tradizionale contesto dell'opera italiana e sul rapporto tra innovazione e tradizione nella regia, con un focus sulle strategie di innovazione adottate, questo studio dedicherà particolare attenzione al concetto di autenticità. La ricerca presenterà indicatori percentuali della presenza di autenticità (conformità e coerenza) nelle recensioni della critica, con l'obiettivo di far emergere trend longitudinali rispetto alla propensione degli esperti verso l'autenticità.

Introduciamo, dunque, la seconda domanda di ricerca:

Domanda di Ricerca 2: Come la figura esperta del critico valuta il concetto di autenticità nella regia di un'opera lirica e quanto è importante comunicare autenticità per il successo delle regie?

Per rispondere a queste domande, si presenteranno i risultati delle interviste¹ condotte con noti critici del settore operistico e i dati raccolti dall'analisi delle recensioni provenienti dagli annuari EDT dell'opera lirica in Italia e dalle principali testate giornalistiche italiane di critica musicale presenti online (Operaclick, GDM - Giornale della Musica, GBOPERA Magazine ecc.) di 1904 opere messe in scena dalle fondazioni lirico-sinfoniche dalla stagione 1995-1996 alla stagione 2015-2016.

Ai fini della nostra analisi, il prossimo capitolo delineerà il contesto empirico di questo studio, ossia quello dell'opera lirica in Italia, esponendo la sua storia generale e quella delle fondazioni lirico-sinfoniche in particolare, per poi fornire un'applicazione delle due nozioni di autenticità al panorama operistico. Successivamente, nelle ultime due sezioni dell'elaborato, si illustreranno la metodologia di ricerca nel dettaglio e i risultati dell'analisi empirica.

¹ Nel presente elaborato saranno riportati estratti selezionati da interviste, a cui ho avuto accesso, condotte dalla prof.ssa Giulia Cancellieri e dalla sua assegnista di ricerca nell'ambito del progetto "The Language of Innovation".

CAPITOLO II

Contesto empirico - l'industria operistica italiana

2.1 Il teatro d'Opera in Italia

I teatri d'opera italiani rappresentano un pilastro del patrimonio culturale del paese. L'opera lirica appartiene al settore delle arti performative, composto principalmente da istituzioni pubbliche o senza scopo di lucro. In Italia, il teatro d'opera si articola in tre macro categorie organizzative: le fondazioni lirico-sinfoniche, i teatri di tradizione, e i teatri e istituzioni concertistiche minori (Cori, 2004, p. 10).

Numerose istituzioni teatrali, distribuite capillarmente sul territorio italiano, si dedicano alla promozione e diffusione dell'opera lirica, rendendola un simbolo distintivo dell'italianità nel mondo.

L'opera lirica, combinando azione scenica, musica, balletto e canto, rappresenta un evento artistico unico e irripetibile, caratterizzato dall'immaterialità e dalla simultaneità tra produzione e consumo. Questi spettacoli dal vivo sono profondamente influenzati dal coinvolgimento emotivo degli interpreti e del pubblico, creando esperienze distintive a ogni rappresentazione. La produzione operistica in Italia si svolge prevalentemente secondo il sistema "a stagione". Dalla nascita del genere, le stagioni hanno guidato la programmazione e il funzionamento dei teatri d'opera, con attività artistiche organizzate in cicli stagionali. Questo modello di produzione è supportato da un vasto numero di professionisti, inclusi musicisti, scenografi, registi, direttori d'orchestra, tecnici delle luci e coreografi, che lavorano insieme per creare un unico output percepito globalmente dall'audience. Oltre agli artisti, il settore dell'opera lirica coinvolge un gran numero di lavoratori, tra cui manager, staff amministrativo e personale addetto alla comunicazione e promozione degli spettacoli. Questo rende l'opera lirica un ambito con una considerevole varietà di *stakeholder*, distinguendola da altre forme di intrattenimento per la complessità e la ricchezza delle interazioni professionali coinvolte nella sua realizzazione (Sicca & Zan, 2004).

I teatri d'opera italiani rappresentano un microcosmo delle tensioni più ampie tra modernizzazione e preservazione del patrimonio culturale. Essi si fanno carico della sfida di mantenere la rilevanza e l'autenticità dell'opera lirica in un contesto che cambia rapidamente, equilibrando innovazione e tradizione (Cancellieri et al., 2023).

Le fondazioni lirico-sinfoniche

Ad oggi, i teatri lirici sono realtà complesse e multiformi, che coniugano eccellenze artistiche con modelli organizzativi sofisticati, producendo valore culturale mentre soddisfano obblighi di economicità e vincoli di bilancio (Ferrarese, 2021). Questa evoluzione è il risultato di un lungo processo giuridico, che ha comportato cambiamenti significativi nella governance degli enti teatrali.

L'opera lirica in Italia vanta una tradizione antica, essendo la patria del melodramma con compositori e interpreti di fama mondiale, e numerose istituzioni teatrali dedicate esclusivamente a questo genere. Prima dell'entrata in vigore dei decreti legislativi che, alla fine degli anni '90, hanno trasformato i principali teatri italiani in fondazioni lirico-sinfoniche, prevaleva il modello dell'ente pubblico. Questo modello, introdotto durante il periodo fascista con il decreto legge 3 febbraio 1936, n. 438 (convertito nella legge 4 giugno 1936, n. 1570), imponeva la forma giuridica dell'ente pubblico a tutti i teatri lirici. Successivamente, la legge n.800 del 1967, nota come "legge Corona", mirava a "favorire la formazione musicale e sociale della collettività nazionale" (art.1), ma non introdusse una riforma organica, mantenendo l'assetto pubblico. Questo comportava diverse limitazioni per gli istituti teatrali, come evidenziato da Brunetti (2000): "Mancava in quella legge un modello per assicurare nel tempo la disponibilità delle risorse finanziarie necessarie per il funzionamento di tali istituzioni, per dare loro stabilità e progettualità e per ridurre il "gioco politico" che in certe situazioni era veramente soffocante."

A partire dagli anni '90, l'aumento del debito pubblico e la necessità di limitare la spesa pubblica hanno portato lo Stato a rivedere il suo ruolo di finanziatore e a iniziare un processo di privatizzazione e aziendalizzazione degli enti lirici. La riforma dei teatri è stata avviata con il d.lgs. 367/96, che ha sancito la trasformazione degli enti lirici in

fondazioni lirico-sinfoniche, divenute fondazioni di diritto privato nel 1998, eliminandone così la natura pubblica. L' art. 1 di tale decreto stabilisce che gli enti di prioritario interesse nazionale operanti nel settore musicale "devono" trasformarsi in fondazioni di diritto privato. Inoltre, l'art. 3 prevede che le fondazioni "perseguano, senza scopo di lucro, la diffusione dell'arte musicale" e "operino secondo criteri di imprenditorialità ed efficienza, nel rispetto del vincolo di bilancio" (Ferrarese, 2019, p.55-61; Feroni et al., 2014, p.11-15). Altri aspetti significativi dei decreti includono:

- l'individuazione di un modello di governance con un sovrintendente avente compiti simili a quelli di un amministratore delegato;
- la predisposizione di un piano economico-finanziario triennale;
- l'introduzione della contabilità economico-patrimoniale con un sistema di controllo di gestione;
- la possibilità di applicare la certificazione dei bilanci.

Le fondazioni lirico-sinfoniche presentano quindi una struttura organizzativa assimilabile a quella di un'azienda, che da un lato crea eventi artistici con ricadute sociali e dall'altro utilizza razionalmente le risorse pubbliche e private, evitando sprechi (Ferrarese, 2019, p.58-61).

Le quattordici fondazioni lirico-sinfoniche italiane sono: La Fenice di Venezia, La Scala di Milano, Il Maggio Fiorentino, Il Verdi di Trieste, il Carlo Felice di Genova, il Comunale di Bologna, il Regio di Torino, L'Arena di Verona, il Massimo di Palermo, il Lirico di Cagliari, il San Carlo di Napoli, l'Opera di Roma, il Petruzzelli di Bari (aggiunto con la Legge n.310 del 2003) e Santa Cecilia di Roma (che svolge solo attività concertistica).

Foto 2.1.1 Panoramica fondazioni lirico sinfoniche.



Fonte: Ferrarese, P. (2019). Le condizioni di equilibrio delle aziende culturali, il settore delle aziende culturali-le fondazioni lirico-sinfoniche, II edizione, Libreria Editrice Cafoscarina, p.57

Le risorse finanziarie e il FUS

Per comprendere il funzionamento dell'azienda teatro, è opportuno analizzare le diverse categorie di risorse finanziarie su cui una fondazione lirico-sinfonica può fare affidamento: contributi statali (FUS), contributi da enti pubblici territoriali (Comune e Regione), contributi da soggetti privati e sponsorizzazioni, ricavi derivanti dalla vendita dei biglietti, e altri proventi derivanti da attività di *merchandising* e *fundraising* (Ferrarese, 2021, p.69).

In particolare i finanziamenti statali, derivanti dal Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS), costituiscono la principale fonte di finanziamento per i teatri. Il FUS, istituito con la legge 163/1985, come specificato nell'art. 1, "costituisce lo strumento utilizzato per regolare l'intervento pubblico (statale) nel mondo dello spettacolo, fornendo sostegno agli enti,

associazioni, organismi e imprese operanti nei settori del cinema, musica, teatro, circo e spettacolo viaggiante, nonché per la promozione e il sostegno di manifestazioni e iniziative di rilevanza nazionale" (Ferrarese, 2021, p.72-73).

Nonostante queste risorse, la situazione dei teatri lirici rimane soggetta a squilibri economici. Il settore teatrale, difatti, è caratterizzato da due fattori critici: da un lato, l'*income gap*, ossia un divario strutturale negativo tra ricavi e costi, e dall'altro, il fenomeno del *cost disease*, che limita il miglioramento dell'efficienza a causa del peso del personale, della difficile applicazione delle tecnologie e dell'impossibilità di standardizzare i processi produttivi (Ferrarese, 2019, p.50).

Dopo il decennio di trasformazione, le fondazioni lirico-sinfoniche hanno affrontato una crisi nel 2005 dovuta al costo del lavoro, alla mancanza di flessibilità, alla bassa produttività, alla riduzione dei finanziamenti privati e alla diminuzione dei contributi statali provenienti dal FUS, che hanno subito un dimezzamento negli ultimi 20 anni. A causa della persistente instabilità, nel 2010 il legislatore è intervenuto con il Decreto Legge 30 aprile 2010, n.64, convertito in Legge 29 giugno 2010, n.100, rivedendo l'assetto delle fondazioni e stabilendo nuove norme in materia di personale per mantenere i principi di economicità e imprenditorialità. Infine, il Decreto Legge 8 agosto 2013, n.91, denominato "Valore Cultura", ha introdotto all'art. 11 "disposizioni urgenti per il risanamento delle fondazioni lirico-sinfoniche e il rilancio del sistema musicale di eccellenza", stabilendo nuovi criteri per la ripresa economico-finanziaria delle fondazioni, per la loro *governance* e gestione (Feroni et al., 2014).

Nell'ultima parte del Decreto sono state, per di più, introdotte nuove norme per la distribuzione del FUS. Nel dettaglio, è stato eliminato il criterio storico fondato sulle erogazioni passate, premiando invece le alzate di sipario, la qualità della programmazione artistica e l'autofinanziamento delle fondazioni. Attualmente, in base al Decreto Ministeriale del 3 febbraio 2014, la quota di FUS assegnata alle fondazioni liriche viene suddivisa tra le quattordici fondazioni secondo i seguenti parametri:

- parametro della produttività: si assegna il 50% del FUS sulla base dei costi di produzione derivanti dal numero di rappresentazioni messe in scena;

- parametro delle entrate proprie: si attribuisce il 25% del FUS in base al "miglioramento dei risultati di gestione tramite la capacità di reperire risorse" (Ferrarese, 2019, p.67). Maggiori contributi sono dunque destinati ai teatri che riescono ad autofinanziarsi direttamente (vendite al botteghino), indirettamente (contributi dei privati, sponsorizzazioni e altri ricavi accessori) e tramite enti pubblici e territoriali (Regione e Comune);
- il restante 25% premia la qualità artistica delle rappresentazioni, parametro caratterizzato da una certa soggettività e determinato dal giudizio di una Commissione consultiva competente (Ferrarese, 2019, p.66-68).

La nuova ripartizione del FUS mira quindi a essere più meritocratica e articolata, valorizzando il lavoro, la qualità artistica, la sostenibilità economica e il coinvolgimento del pubblico, rinnovando uno storico sistema.

Le determinanti dell'innovazione artistica

L'analisi della letteratura esistente rivela che l'innovazione artistica ha iniziato a suscitare l'interesse dei ricercatori soprattutto alla fine del ventesimo secolo, quando è emerso che il settore artistico tende in generale a essere avverso alla proposta di opere innovative (Castañer e Campos, 2002, p.29). Numerosi studiosi, tra cui O'Hagan e Neligan (2005), Di Maggio e Stenberg (1985), Neligan (2006), Pierce (2000), Martorella (1977), Heilbrun (2001) e Baumol e Bowen (1966), hanno cercato di identificare i fattori che influenzano le decisioni dei teatri di proporre titoli e rappresentazioni più o meno innovative. Le determinanti dell'innovazione artistica, come individuato da Castañer e Campos (2002), possono essere suddivise in tre livelli specifici in relazione al contesto di riferimento ossia macro, meso e micro:

- livello macro: in questo contesto, si esamina il rapporto tra innovazione e finanziamento pubblico, considerando le caratteristiche ambientali, economiche, politiche e giuridiche delle aree in cui operano le organizzazioni (DiMaggio e Stenberg, 1985; Pierce, 2000). Diverse ricerche evidenziano che sia la dimensione della popolazione sia il reddito medio influiscano sulla disponibilità di risorse per

l'imprenditoria culturale in una comunità specifica. Questa osservazione può spiegare le scelte di programmazione e la varietà dell'offerta delle organizzazioni artistiche (DiMaggio e Stenberg; Pierce, 2000). Ad esempio, Pierce (2000) applica questa teoria al settore dell'opera lirica, affermando che le decisioni di repertorio dei teatri d'opera americani, inclusa la loro propensione verso opere convenzionali o innovative, riflettono le risorse disponibili nella città di ubicazione. DiMaggio e Stenberg (1985), nello stesso ambito, dimostrano che una maggiore concorrenza nel mercato promuove la scelta di opere più innovative. Inoltre, un incremento della popolazione e del reddito medio, accompagnato da un miglior livello di istruzione, riduce l'indice di convenzionalità. Anche Neligan (2006) supporta questa tesi, mostrando che nel teatro tedesco un aumento dei sussidi, della concorrenza e del livello educativo è associato a una maggiore propensione all'innovazione. Heilbrun (2001) e Pierce (2000) affermano che un pubblico istruito non solo favorisce la sopravvivenza delle organizzazioni culturali, ma le stimola anche a innovare per mantenere una posizione di avanguardia. Al contrario, nel contesto operistico italiano, i politici esercitano una significativa influenza sulle scelte di programmazione, specialmente quando le organizzazioni ricevono finanziamenti pubblici. Cancellieri e Turrini (2016) osservano che un maggiore ammontare di sussidi governativi tende a ridurre la propensione dei teatri d'opera a sperimentare con opere contemporanee e moderne (Cancellieri e Turrini, 2016, p.28). In questo contesto, i finanziamenti politici locali e quelli nazionali non incentivano l'innovazione e la programmazione di opere innovative. Cancellieri e Turrini (2016) attribuiscono questa avversione ai criteri di assegnazione dei contributi pubblici, che si basano, prevalentemente, sui costi di produzione. Questo sistema favorisce la realizzazione di opere ad alto costo, penalizzando quindi la produzione di spettacoli minori, spesso le opere più innovative. Solo un cambiamento politico potrebbe incentivare la produzione di opere contemporanee e moderne, aumentando così la probabilità di ottenere approvazioni per progetti non convenzionali (Cancellieri e Turrini, 2016, p.29). Inoltre, Cancellieri e Turrini (2016) identificano l'apertura della comunità al rischio come un potenziale driver dell'innovazione. In particolare, i teatri d'opera situati in ambienti dinamici e

proattivi, caratterizzati da individui disposti a correre rischi, sono più inclini a programmare opere moderne e contemporanee;

- livello meso: secondo Castañer e Campos (2002), le variabili meso analizzano le interazioni tra l'organizzazione culturale e il suo ambiente esterno, come ad esempio le sponsorizzazioni. Martorella (1977) pone in evidenza come le case operistiche americane dipendano sempre di più dagli sponsor esterni, tra cui il botteghino, i donatori privati e le fondazioni, assumo un ruolo centrale. Questa dipendenza porta a una tendenza verso un repertorio standardizzato, focalizzato sui titoli più popolari. In effetti, il botteghino e i sostenitori esterni esercitano una notevole influenza sulla programmazione, spingendo le case operistiche americane a mostrare riluttanza verso l'innovazione e a concentrarsi sulle esigenze di questi sostenitori per garantire una maggiore sicurezza finanziaria. Martorella (1977) ha altresì sottolineato che questo fenomeno si manifesta anche nel contesto europeo, sebbene in misura minore, poiché i teatri d'opera europei beneficiano di un maggiore sostegno pubblico e sono pertanto più propensi a programmare opere contemporanee e moderne (Martorella, 1977, p.360). In modo simile, Heilbrun (2000) suggerisce che il basso livello di repertorio operistico convenzionale in Canada rispetto agli Stati Uniti possa essere attribuito ai maggiori finanziamenti che il governo canadese fornisce al settore operistico rispetto al suo omologo statunitense. Per avvalorare la sua tesi, Martorella (1977) dimostra che il *Metropolitan Opera di New York* e il *Lyric Opera di Chicago* tendono a proporre un repertorio più standardizzato, data la loro dipendenza dalle entrate degli sponsor esterni, mentre il *New York City Opera* beneficia del sostegno del Consiglio Nazionale delle Arti e della *Ford Foundation*. Gli studi rivelano anche che gli sponsor tendono a orientare le loro scelte verso opere convenzionali o commerciali per massimizzare la propria visibilità e migliorare la propria immagine. Tuttavia, Castañer e Campos (2002) evidenziano che le sponsorizzazioni non soffocano necessariamente l'innovazione artistica. Infatti, le motivazioni dei finanziatori e il loro supporto all'innovazione possono variare in base alla loro appartenenza, alla strategia aziendale e all'identità dell'organizzazione (Castañer e Campos, 2002, p.39). Inoltre, la quantità di sponsorizzazioni ricevute può fungere da *driver* per l'innovazione; le organizzazioni culturali e artistiche tendono a essere più inclini a impegnarsi

nell'innovazione se non sono vincolate da un mecenate privato o da un forte controllo pubblico. Pertanto, la diversità delle fonti di finanziamento appare positivamente correlata all'innovazione artistica;

- livello micro: Si analizzano le variabili organizzative interne di un'istituzione culturale, come ad esempio la sua dimensione e la sua età. DiMaggio e Stenberg (1985) e Martorella (1977) esplorano come le dimensioni dei teatri influiscano sul repertorio, affermando che le organizzazioni di grandi dimensioni, caratterizzate da una maggiore capienza, tendano a proporre un repertorio più tradizionale. Inoltre, DiMaggio e Stenberg (1985) rivelano che anche la capacità di spesa, misurata attraverso il budget, è un fattore determinante nella produzione di opere più innovative. In particolare, nel contesto operistico americano, i due autori dimostrano che i teatri con un gran numero di posti e budget elevati sono più propensi a mantenere un repertorio standardizzato (Di Maggio e Stenberg, 1985, p.114). Per quanto riguarda il settore operistico italiano, Cancellieri e Turrini (2016) confermano questa tendenza: teatri con un elevato tasso di occupazione mostrano una minore propensione all'innovazione. Inoltre, esiste una relazione diretta tra le entrate derivanti dagli abbonamenti e le scelte di programmazione del teatro d'opera: un numero maggiore di abbonati alla stagione aumenta la propensione del teatro a innovare. Cancellieri (2015), studiando il contesto operistico italiano, sottolinea come l'innovazione, considerata una variabile strategica, possa influenzare le performance dei teatri sia in termini di riempimento delle sale sia nella capacità di attrarre fondi privati (p.55).

2.2 Dilemma: valorizzare la tradizione attraverso l'innovazione

I teatri d'opera italiani sono enti senza scopo di lucro che devono affrontare la sfida di mantenere una venerabile tradizione di opere classiche, rinnovandola al contempo per soddisfare le aspettative del pubblico contemporaneo (Cancellieri et al., 2022, p. 4). Petruzzelli e Savino (2015) sostengono che, per creare nuovi prodotti culturali, le strategie devono essere reinterpretate e combinate in modi innovativi, rompendo le convenzioni consolidate o integrando elementi provenienti da culture diverse e lontane.

Similmente, De Massis et al. (2016) hanno sviluppato il concetto di “innovazione attraverso la tradizione”, identificando le capacità di interiorizzazione e reinterpretazione come fondamentali per questa strategia.

Dilemma I: interpretazione robusta e interpretazione radicale

Eyerman e Jamison (1998) hanno descritto la tradizione come un processo dinamico che collega il passato alla vita contemporanea, interpretato e reinterpretato dalle generazioni successive in un contesto in continuo mutamento (Suddaby & Jaskiewicz, 2020, p. 235). Questo solleva la questione di quanto un regista possa spingersi nella reinterpretazione delle opere del passato nel contesto dell'opera lirica. Un noto critico del panorama operistico ha risposto:

"Il lavoro del regista deve essere totalmente libero. Forse l'unico limite è rispettare la musica, senza cambiare la partitura piegandola alle esigenze registiche" (Critico #4).

Da questa discussione emergono due approcci che i teatri d'opera possono adottare: la strategia interpretativa robusta e la strategia interpretativa radicale. Le interpretazioni robuste modificano aspetti periferici di un'opera (come la messa in scena visiva) ma preservano le caratteristiche centrali (musica e contenuti drammatici). Al contrario, le interpretazioni radicali alterano l'essenza stessa delle opere tradizionali, modificando sia le caratteristiche principali che quelle periferiche. Le interpretazioni radicali, infatti, sono quelle produzioni operistiche che non solo alterano le dimensioni visive delle opere tradizionali, ma ne modificano anche i contenuti drammaturgici consolidati in quanto implicano cambiamenti nella trama o nelle azioni e nella caratterizzazione dei protagonisti, comportando un grado più elevato di novità e rischi maggiori in termini di ricezione del pubblico (Cancellieri et al., 2022).

Giulia Cancellieri (2023) ha illustrato come il successo delle strategie robuste e radicali dipenda dalla composizione del pubblico. I risultati del suo studio rivelano che i teatri d'opera che adottano un approccio di interpretazione robusta aumentano la presenza di spettatori di quasi il 9% rispetto alle interpretazioni tradizionali. Le interpretazioni radicali hanno un impatto ancora maggiore, aumentando la partecipazione del 14%. Ciò

dimostra che la reinterpretazione dei prodotti tradizionali tramite modifiche stilistiche diviene un metodo efficace per innovare senza rinnegare il patrimonio classico, se si adatta al pubblico di riferimento. In definitiva, i dirigenti teatrali devono consapevolizzarsi nel contemplare la tradizione non solo come un vincolo, ma come una risorsa che, se, gestita abilmente, può soddisfare le esigenze della contemporaneità. Navigando tra innovazione e tradizione, i direttori possono apportare le modifiche necessarie al focus strategico e adattare la giusta strategia di interpretazione al pubblico giusto (Cancellieri et al., 2023, p. 333-354).

Dilemma II : Astrazione e Trasposizione

Uno degli approcci principali con cui i teatri d'opera italiani perseguono il rinnovamento artistico è attraverso nuove interpretazioni delle opere tradizionali. Nel mondo operistico, questa trasformazione delle caratteristiche del prodotto avviene solitamente mediante la modifica delle coordinate spaziali e/o temporali, utilizzando meccanismi di astrazione o trasposizione nel tempo e nello spazio. L'astrazione si muove in contesti senza tempo, proponendo riferimenti astratti e non collocabili in alcun periodo storico definito. Visivamente, questa scelta registica può presentare un allestimento scenico essenziale, non come povertà di allestimento, ma come scenografia ricca di simbolismo e astrazione. Utilizzando colori austeri, costumi, luci e forme geometriche altamente simboliche, riposiziona la vicenda in una dimensione intangibile e quasi irreali. La trasposizione, invece, situa l'opera originale in un diverso periodo storico, spostando la storia nel presente o nel passato prossimo (Cancellieri et al., 2022). Questo processo migliora la capacità del pubblico di adattare o modificare i propri schemi per accogliere le informazioni discrepanti presentate nell'opera reinterpretata (Mandler, 1982). Nel contesto lirico, aiuta il pubblico a interpretare gli aspetti visivamente innovativi di un'opera tradizionale come alterazioni moderatamente incongrue che cercano di rinfrescare piuttosto che trasformare radicalmente la tradizione, proponendo "la familiarità per capire ciò che viene offerto loro e la novità per goderne" (Lampel et al., 2000, p. 264).

Pertanto, si argomenta che l'incremento della dissomiglianza visiva tramite

interpretazioni, così come già definite, robuste possa essere una strategia efficace. Questo approccio, infatti, introduce una moderata incongruenza nelle opere tradizionali, rendendole più attraenti. Le modifiche alle loro caratteristiche periferiche offrono nuove esperienze fresche, permettendo tuttavia agli spettatori di superare l'incongruenza che tali cambiamenti generalmente comportano (Cancellieri, 2023).

Per completare l'analisi sui temi dell'astrazione e della trasposizione, vengono ora presentati i punti di vista di esperti critici del settore:

"Già nei primi decenni del secolo scorso in Italia si realizzavano spettacoli con scenografie create da grandi artisti e pittori, che non necessariamente rappresentavano quanto prescritto dal libretto, ma proponevano qualcosa di più astratto. Tuttavia, questo approccio è talvolta degenerato in una giustificazione per proporre spettacoli tradizionali con scenografie moderne e astratte, senza effettivi cambiamenti nella regia. Il cambiamento dell'ambientazione della trama e dei rapporti tra i personaggi è un passo successivo, richiedendo coerenza interna e motivazione, affinché il pubblico comprenda le scelte del regista" (Critico #5).

"Nel contesto italiano, i cambiamenti sono stati adottati in modo più lento, poiché hanno incontrato una certa resistenza da parte del pubblico, il che, a mio avviso, è un aspetto positivo. Per quanto riguarda gli ultimi trent'anni, è diventato quasi consueto vedere regie d'opera con trasposizioni temporali. La recitazione è stata modernizzata, un'evoluzione che considero favorevole[...]. Tuttavia, non è raro trovarsi di fronte a una rappresentazione che distorce completamente la trama conosciuta, il che, personalmente, non ritengo positivo[...]. Non sono un purista della tradizione e mi diverto con opere reinterpretate in chiave moderna, tuttavia alcuni titoli si prestano meglio di altri a tali trasposizioni temporali." (Critico #3)

"In sostanza, i trend dell'innovazione sono l'astrazione, partita all'inizio del Novecento, e l'attualizzazione, che spinge sul realismo della messa in scena attualizzando i termini indicati nelle fonti dell'opera [...]. L'astrazione, l'iperrealismo, l'uso della tecnologia, come video e videomapping, sono validi se integrati in una concezione organica del teatro

musicale, dove la bellezza visiva non è un valore di per sé, ma parte di una ricerca teatrale più ampia" (Critico #2).

2.3 Applicazione delle nozioni di autenticità nel contesto operistico

In vista dei prossimi due capitoli, dove verranno presentati i dati quantitativi e qualitativi raccolti durante l'analisi empirica, è essenziale declinare i concetti di autenticità, discussi in precedenza, nel contesto dell'opera lirica. Questo passaggio risulta cruciale poiché uno degli obiettivi principali di questa ricerca è esplorare il concetto di autenticità nell'opera italiana, focalizzandosi in particolare su come essa venga percepita e valutata nelle recensioni dei critici.

Per arricchire la comprensione del concetto di autenticità nell'opera lirica, presento alcune affermazioni di critici recensori del settore. Questi contributi hanno orientato e sostenuto il ragionamento che ha portato alle due declinazioni del concetto di autenticità che verranno esposte a breve.

Un primo critico osserva:

"Un linguaggio visivo autentico, a mio avviso, è quello che, per esempio, mi aiuta a comprendere un'opera che ascolto per la prima volta, trasmettendo le emozioni dei personaggi e il perché dei loro comportamenti. Tuttavia, se consideriamo l'autenticità come un totale rispetto della tradizione, nelle regie innovative di oggi questa viene spesso meno. Ciò che conta è l'autenticità delle emozioni e della forza dei personaggi." (Critico #1)

Un altro esperto riflette:

"L'autenticità può riferirsi sia alla fedeltà al messaggio originale dell'autore e del librettista, sia alla coerenza del progetto creativo del regista. Un'opera è autentica se bilancia il rispetto per il progetto originale con un linguaggio visivo unico. Tuttavia, se un regista ripete schemi già visti senza curarsi del messaggio originale, si perde questa autenticità. L'equilibrio tra il rispetto per l'autore e l'espressione di uno stile personale è fondamentale per una rappresentazione autentica." (Critico #2)

E ancora, un ulteriore valutatore afferma:

"Gli elementi fondamentali per un campo visivo autentico sono i costumi e le luci. I costumi possono immediatamente trasportare lo spettatore in un'altra epoca, mentre le luci, se ben progettate, creano l'atmosfera giusta. L'autenticità risiede nel rendere comprensibile al pubblico ciò che sta vedendo, senza stravolgere la drammaturgia dell'autore." (Critico #3)

In aggiunta:

"L'aspetto più interessante dell'autenticità è una questione etica. Un regista è autentico se segue una propria idea drammaturgica con coerenza, anche se questa idea può non piacere. L'innovazione è essenziale per evitare che l'opera diventi statica e ripetitiva. Un'interpretazione autentica è quella che riesce a essere coerente con i propri assunti artistici, proponendo qualcosa di nuovo e originale." (Critico #4)

Infine, un ultimo conoscitore dichiara:

"Per me, l'autenticità è la capacità di trasmettere le emozioni che l'autore ha infuso nei personaggi, facendo sì che il pubblico empatizzi con ciò che vede sul palco. Questa autenticità può emergere sia in una messa in scena tradizionale che in una moderna e rivoluzionaria, purché l'interprete riesca a rendere credibile ciò che avviene sulla scena. In altre parole l'autenticità è la verità del messaggio dell'autore e dunque la capacità di rendere questa verità". (Critico #5)

Autenticità come "conformità": fedeltà all'autore

Per quanto riguarda l'autenticità intesa come "conformità", si è osservato che tale definizione implica che un'organizzazione affermi di possedere i connotati o gli standard attesi per i membri di una specifica categoria di riferimento. In altre parole, le istituzioni possono dimostrare autenticità sia adottando tecnologie di produzione specifiche per il loro settore sia offrendo prodotti e/o servizi che soddisfano le aspettative stabilite per la loro categoria. In quest'ottica, l'autenticità viene valutata sulla base della corrispondenza tra l'entità e la categoria sociale di riferimento (Lamertz, 2022; Lehman et al., 2017;

Dammann et al., 2021).

Si è deciso di declinare questo concetto come fedeltà all'autore, ovvero una corrispondenza con il messaggio sostanziale e originale dell'autore, mantenendo una coerenza tra ciò che si vede in scena e le componenti fondamentali del progetto del compositore e del librettista. Come sottolineato dal critico #2: "L'autenticità può riferirsi sia alla fedeltà al messaggio originale dell'autore e del librettista, sia alla coerenza del progetto creativo del regista. Un'opera è autentica se bilancia il rispetto per il progetto originale con un linguaggio visivo unico."

Nelle recensioni, i riferimenti ricercati per segnalare la presenza di autenticità di questo tipo includono:

"Coglie il senso dell'opera, o meglio della parola cantata, con straordinaria acutezza, dando alla narrazione scenica una forza drammatica dirompente." (Recensione opera Jenufa, Hermanis Alvis, OperaClick, 2015, Teatro Comunale di Bologna)

"Regia di grande fedeltà alle didascalie del libretto." (Recensione opera Tosca, Marras Gianni, OperaClick, 2014, Teatro Comunale di Bologna)

"La lettura rimane comunque coerente e rispettosa dell'opera, pur nella sua autonomia." (Recensione opera Tosca, Livermore Davide, OperaClick, 2016, Teatro Carlo Felice)

"La messinscena di Genova può definirsi riuscita nella ricerca di una rivisitazione estremamente rispettosa del libretto e dello spartito." (Recensione opera Tosca, Livermore Davide, GBOpera, 2015, Teatro Carlo Felice)

"Stein aveva annunciato che avrebbe rispettato alla lettera l'idea originale di Schikaneder e così ha fatto." (Recensione opera Il Flauto Magico, Stein Peter, Il giornale della musica, 2016, Teatro alla Scala)

"È bellissimo questo Trovatore, perché Zeffirelli ne coglie la sostanza più intima." (Recensione opera Il Trovatore, Zeffirelli Franco, OperaClick, 2010, Arena di Verona)

Autenticità come “coerenza” : segno del regista

Ricordiamo che l'autenticità si intende come “coerenza”, quando vi è una coerenza tra i valori interni di un'entità e le sue manifestazioni esterne. Inoltre, un'istituzione viene percepita come autentica quando i suoi prodotti e/o servizi rispecchiano la sua missione e i suoi valori (Lamertz, 2022; Lehman et al., 2017).

È stato dunque deciso di applicare questo concetto al contesto operistico, definendolo come la presenza di una visione forte e coerente del regista o di spettacoli che dimostrano una coerenza drammaturgica. Questo implica che tutte le azioni dei personaggi e le emozioni che trasmettono debbano allinearsi con l'idea del regista, il suo progetto artistico e le aspettative create. In altre parole, è fondamentale che emerga chiaramente la mano personale del regista, la sua visione distintiva e il suo segno nel rielaborare e reinterpretare la tradizione. Come affermato dall'esperto #4: “Un regista è autentico se segue una propria idea drammaturgica con coerenza.”

Esempi riferibili a tale specifica sono:

“Il regista ha proposto una rilettura personale della drammaturgia dell'opera evidenziando i tre punti principali che hanno orientato il suo lavoro e che gli hanno permesso di attualizzare la funzione di questa festa teatrale: 1) rappresentare i personaggi del dramma in chiave evolutiva (...); 2) proporre una rivisitazione originale dei festeggiamenti milanesi per le nozze imperiali sulla base della descrizione degli stessi tramandataci dall'autore del libretto; 3) recuperare il carattere encomiastico dell'opera per celebrare la recente costruzione del nuovo palcoscenico della Scala.” (Recensione opera *Ascanio in Alba*, Ripa Di Meana Franco, OperaClick, 2006, Teatro alla Scala)

“In questo “*Idomeneo*” è la regia di Graham Vick ad imporsi subito con il suo segno preciso ed astratto” (Recensione opera *Idomeneo Re di Creta*, Graham Vick, Il Giornale della Musica, 2004, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino)

“La soluzione escogitata dal regista è in vero assai sorprendente ed originale” (Recensione opera *Tosca*, Livermore Davide, GBOpera, 2015, Teatro Carlo Felice)

“(…) Firma rivelatrice della mano di un artista intelligente”. (Recensione opera *L'Italiana in Algeri*, Fo Dario, OperaClick, 2007, Teatro Comunale di Bologna)

“Questi racconti di Hoffmann messi in scena da Hugo De Ana ci paiono semplicemente il più bello, il più geniale spettacolo prodotto in Italia negli ultimi anni...ogni dettaglio viene risolto da Hugo De Ana con un’eleganza di segno e un’abilità tecnica che svelano il maniaco della perfezione” (Recensione opera I Racconti di Hoffmann, De Ana Hugo, Corriere della Sera, Milano, 1996, Teatro Carlo Felice)

“Su questa idea, originale e vivace, ha lavorato la sempre fervida fantasia di Davide Livermore che ha trasformato il palcoscenico del Petruzzelli nella piattaforma di una grande nave da crociera per allestire il suo "Così fan tutte" mozartiano”. (Recensione opera Così fan tutte ossia la scuola degli amanti, Livermore Davide, Il Giornale della Musica, 2013, Petruzzelli e Teatri di Bari)

CAPITOLO III

Metodologia della ricerca

3.1 Il campione di analisi

Il campione di analisi considerato si riferisce al settore operistico italiano, caratterizzato da una struttura frammentata con tre principali tipi di istituzioni: Fondazioni Lirico Sinfoniche, Teatri di Tradizione e Festival, che operano simultaneamente nella produzione di opere liriche. In particolare, l'attenzione è stata rivolta alle Fondazioni Lirico Sinfoniche, già definite e descritte nel capitolo precedente. Sono state considerate tredici delle quattordici fondazioni, escludendo l'Accademia di Santa Cecilia, poiché la sua attività principale è di tipo concertistico e sinfonico, e quindi non direttamente incentrata sulla produzione di opere liriche.

Nei paragrafi successivi, verrà illustrata in dettaglio la metodologia adottata per condurre studi quantitativi e qualitativi sulla programmazione delle 13 istituzioni esaminate, nel periodo compreso tra la stagione 1995-1996 e la stagione 2015-2016. L'analisi prende avvio dalla stagione 1995-1996, poiché con l'entrata in vigore del d.lgs. 367/1996, gli enti lirici sono stati trasformati in fondazioni lirico-sinfoniche, soggetto centrale di questa ricerca.

L'obiettivo è individuare la presenza di innovazione e autenticità nelle recensioni dei critici riguardanti la programmazione stagionale degli spettacoli.

3.2 Metodologia di raccolta dati

La ricerca quantitativa si è basata su un *database* esistente² che documenta le programmazioni delle tredici fondazioni lirico-sinfoniche analizzate, con riferimento al periodo che va dalla stagione 1995-1996 alla stagione 2015-2016. Il lavoro si è concentrato sull'ampliamento delle informazioni riguardanti la programmazione di ciascuna istituzione, attraverso la raccolta e l'analisi di recensioni tratte dagli annuari EDT dell'opera lirica in Italia e dalle principali testate giornalistiche italiane di critica musicale disponibili online (come Operaclick, GDM - Giornale della Musica, GBOPERA Magazine ecc.). Il foglio di lavoro Excel creato a supporto della ricerca contiene dati dettagliati su ciascuna delle 1.904 opere messe in scena dai teatri esaminati. Le informazioni qualitative raccolte oltre ad includere il titolo dell'opera, il compositore, l'anno di nascita del compositore, il librettista, il regista, il direttore d'orchestra, la stagione e l'anno della rappresentazione, presentano ulteriori specifiche rilevanti per il presente studio, tra cui:

- Specifica 1: la tipologia di opera messa in scena, categorizzata come tradizionale, robusta o radicale;
- Specifica 2: la valutazione della critica, classificata in negativa, neutra o positiva;
- Specifica 3: la presenza o assenza di autenticità nelle valutazioni critiche.

Specifica 1

Dopo aver inserito nel database colonne specifiche per ciascuna tipologia, la classificazione delle opere liriche è stata effettuata utilizzando una "*dummy variable*". È importante sottolineare che le tre categorie considerate sono mutualmente esclusive. Analizziamole ora singolarmente.

Per le opere tradizionali, è stata creata una "*dummy variable*" che assume il valore 1 se l'opera appartiene a questa categoria e 0 altrimenti. Si considera il linguaggio visivo tradizionale quando non ci sono trasposizioni, astrazioni o modifiche al libretto originale.

² Il database esistente è stato utilizzato e ulteriormente sviluppato nell'ambito del progetto "*The Language of Innovation*".

Esempi tipici di regie tradizionali sono quelle realizzate dal regista Franco Zeffirelli. Di seguito, viene riportato un esempio di recensione che illustra come la critica interpreta il concetto di regia tradizionale.

“[...] È un Trovatore a tinte forti, ambientato in una Spagna religiosa e barbarica ad un tempo, quello che Franco Zeffirelli concepì per la stagione areniana del 2001 e che oggi viene riproposto[...] È bellissimo questo Trovatore, perché Zeffirelli ne coglie la sostanza più intima e, pur rimanendo fedele all’iconografia tradizionale, riesce a non essere pleonastico ed a trasmettere emozioni visive in perfetta sintonia con quelle evocate dalla musica. La recitazione è volutamente caricata, le masse in armi si muovono irruente, il quartetto dei protagonisti non cela mai i propri sentimenti, anzi, tutto è sanguigno, esplicito, esteriorizzato.” (Recensione opera Il Trovatore, Zeffirelli Franco, Operaclick, 2013, Arena di Verona)

Foto 1.3.1 Il Trovatore (2013) al Teatro Arena di Verona con la regia di Zeffirelli Franco



Fonte : Teatro Arena di Verona (2013)

Analogamente, è stata creata una variabile binaria che assume il valore 1 se l'opera presenta un'interpretazione robusta e 0 altrimenti. Come discusso in precedenza, queste opere offrono una reinterpretazione della tradizione modificando aspetti periferici, come la messa in scena visiva, ma mantenendo intatte le caratteristiche fondamentali (i.e. non viene alterato il libretto)(Cancellieri et al., 2022). Questa strategia di rivisitazione si realizza tipicamente attraverso la modifica delle coordinate spaziali e/o temporali, utilizzando tecniche di astrazione e trasposizione. Nello specifico l'astrazione colloca la messa in scena in contesti atemporali, creando un allestimento essenziale ricco di simbolismi. La trasposizione, invece, trasferisce l'opera in un'epoca storica diversa, spesso spostando l'ambientazione al presente o al passato recente (Cancellieri et al., 2022). Per una maggiore comprensione, verrà presentato prima un esempio di ciò che la critica definisce un'opera astratta, seguito da un esempio di opera trasposta.

Opera robusta astratta:

“Molto lo studio scenico imposto da Wilson, con movimenti stilizzati studiati al millimetro per far entrare i cantanti/maschere in un’innovativa dimensione. Una cifra stilistica inconfondibile che, assieme all’uso delle luci e dei simboli, ha reso l’artista texano riconosciuto in tutto il mondo. In Poppea si uniscono elementi romani, seicenteschi (come i raffinatissimi costumi di Jacques Reynaud) e atemporali (i volti di un bianco acceso per sottolineare ogni mimica e le mani sempre in posizioni innaturali a descrivere gli affetti). Pochi elementi scenici bastano a descrivere molti ambienti, esterni ed interni, con un lavoro estremamente calibrato che permette di seguire la vicenda nel turbinio dei molti personaggi avvicinando questo spettacolo al teatro di prosa.” (Recensione opera L’Incoronazione di Poppea, Wilson Robert, OperaClick, 2016, Teatro alla Scala)

Foto 1.3.2 L’Incoronazione di Poppea (2016) al Teatro alla Scala con la regia di Wilson Robert



Fonte : Teatro alla Scala (2016)

Opera robusta trasposta:

“È geniale l’idea di ambientare la vicenda nella Roma frenetica e fatua dei film dei “telefoni bianchi”, tra austeri gentiluomini, giovani di belle speranze e di pochi mezzi, segretarie frizzanti e disinvolute, fattorini indaffarati. L’omaggio alla commedia italiana degli anni Trenta, quella di Assia Noris e del giovane Vittorio De Sica, di Elisa Cegani e di Umberto Melnati è palpabile nei ritmi imposti alla vicenda, nel suo collocarla all’interno della fabbrica di tessuti “da Corneto”, la cui atmosfera somiglia tanto a quella effervescente che si ritrova in Grandi Magazzini il film che Mario Camerini diresse nel 1939 e che vediamo proiettato alla fine sul fondo della scena.” (Recensione opera Don Pasquale, Nunziata Italo, Operaclick, 2015, Teatro La Fenice)

Foto 1.3.3 Don Pasquale (2015) al Teatro La Fenice con la regia di Nunziata Italo



Fonte : Teatro La Fenice (2015)

Similmente, è stata adottata la stessa metodologia per le opere che presentano un'interpretazione radicale. Come già menzionato, queste interpretazioni oltre a modificare gli elementi periferici delle opere tradizionali, ne alterano profondamente anche i contenuti essenziali, ovvero il libretto. Le produzioni radicali, infatti, trasformano sia l'aspetto visivo sia i contenuti drammaturgici consolidati, introducendo cambiamenti significativi nella trama, nelle azioni e nella caratterizzazione dei personaggi. Di conseguenza, oltre a una possibile astrazione o trasposizione, queste interpretazioni comportano una revisione del libretto originale dell'opera rappresentata (Cancellieri et al., 2022).

Per una migliore comprensione, di seguito si presenta prima un esempio di opera con interpretazione radicale astratta e, successivamente, un esempio di opera con interpretazione radicale trasposta, secondo il giudizio della critica.

Opera radicale astratta:

“ Se si accetta quindi che non ci siano colombe e reliquie sacre, allora bisogna convenire con Castellucci che tanto vale creare una nuova visione con nuovi simboli che sia organica e coerente in sé stessa. E chi può farlo meglio di Castellucci, i cui spettacoli sono una continua idiosincratia messa laica? [...] Chi meglio di Castellucci, abituato a rivolgersi ad un settario gruppo di fedelissimi invasati che conoscono a memoria i suoi spettacoli precedenti, può ricreare la magia rituale di Bayreuth? Armato del suo scudo di snobismo e superbia, Castellucci risogna il Parsifal, sostituendo nuove immagini alle vecchie, ma anche introducendone di nuove e cancellandone completamente altre. Lo spettatore si trova così davanti al sogno di un sogno. Si potrebbe obiettare che un regista dovrebbe chiarire, non complicare. Ma che cosa diventa un'opera misterica e simbolista come il Parsifal senza misteri e simboli?”(Recensione opera Parsifal, Castellucci Romeo, GBOpera, 2014, Teatro Comunale di Bologna)

Foto 1.3.4 Parsifal (2014) al Teatro Comunale di Bologna con la regia di Castellucci Romeo



Fonte : Teatro Comunale di Bologna (2014)

Opera radicale trasposta:

“La curiosità di capire come Michieletto fosse riuscito a trovare punti di contatto tra l’America integerrima del XVII secolo e quella un po’ tanto spettacolare e baraccona odierna [...] Riteniamo, al proposito, opportuno seguire le spiegazioni del regista per meglio addentrarci nel suo “pensier profondo”. Michieletto rivendica la “necessità di avere un punto di vista personale, in grado di rendere vivida ed emozionante la storia, in grado di dare una forza teatrale ai personaggi, di accendere l’immaginazione degli spettatori, di aprirsi ad un linguaggio metaforico”. [...] Per realizzare questo disegno trasforma Riccardo in un leader politico all’americana, osannato da alcuni e odiato da altri, colto alla vigilia della sua campagna elettorale per la rielezione a qualche importante carica politica, forse alla stessa presidenza del paese.” (Recensione opera Un Ballo in Maschera, Michieletto Damiano, OperaClick, 2013, Teatro alla Scala)

Foto 1.3.5 Un Ballo in Maschera (2013) al Teatro alla Scala con la regia di Michieletto Damiano



Fonte : Teatro alla Scala (2013)

Specifica 2

Dopo aver raccolto le recensioni online, si è proceduto a esaminare e valutare i commenti della critica riguardo alle rappresentazioni stagionali delle tredici fondazioni lirico-sinfoniche considerate. Le recensioni sono state classificate in tre categorie: positive, neutre e negative. L'analisi si è focalizzata esclusivamente sul linguaggio visivo della rappresentazione, escludendo quindi la componente performativa. I commenti caratterizzanti ogni recensione sono stati estrapolati e inseriti nel *database*, associandoli a una "dummy variable": 0 per le recensioni negative, 1 per quelle neutre e 2 per quelle positive. È importante notare che queste categorie sono reciprocamente escludibili.

Una recensione è definita negativa quando la critica esprime un giudizio complessivamente sfavorevole, evidenziando la mancanza di coerenza tra le componenti dell'opera, discrepanze non giustificate rispetto al libretto, una regia statica e non in linea con il messaggio originale, e un allestimento che distorce l'opera senza riuscire a coinvolgere lo spettatore, oltre a costumi inappropriati. Un esempio di recensione negativa potrebbe essere il seguente:

“Il capolavoro pucciniano viene riproposto nell’allestimento con regia di Luc Bondy [...]: produzione assolutamente priva di alcun tipo di attrattiva [...] Il tutto si traduce nel tentativo maldestro di conciliare una visione sostanzialmente tradizionale dell’impianto drammaturgico, con un minimalismo scenografico a tratti irritante perché non supportato da alcuna idea compiuta. [...] Nulla di tutto ciò è stato riconoscibile nello spettacolo di Luc Bondy, che si è limitato a riproporre in modo stanco e rinunciatario la trama del libretto, senza alcuna velleità di raccontare qualche cosa di nuovo, di caratterizzare in modo personale i personaggi della vicenda che agiscono secondo le convenzioni della più tradizionale.”(Recensione opera Tosca, Bondy Luc, Operaclick, 2012, Teatro alla Scala)

Una recensione neutra, invece, presenta elementi contrastanti. I critici possono apprezzare alcune scelte registiche ma criticare quelle scenografiche e viceversa, risultandone una valutazione né completamente positiva né completamente negativa. Un esempio di recensione neutra è rappresentato dalla recensione realizzata da Operaclick

su Otello portato in scena nella stagione 2013-2014 dal Teatro Carlo Felice di Genova per la regia di Livermore Davide.

“Regia in chiave moderna, quella di Davide Livermore, che ha immerso Otello in un'atmosfera da fantascienza, che ha più di "Star Wars" che delle mediterranee asprezze dell'isola di Cipro [...]. Questa lettura non ci ha entusiasmato particolarmente, siamo sinceri, ci hanno lasciato perplessi gli effetti "cinematografici" di alcune proiezioni - valga per tutte la scena del soffocamento - e pure di certi costumi (non riusciamo a contestualizzare creste ed acconciature in stile rockstar) ma ne riconosciamo tuttavia originalità e sostanziale coerenza. Specie dal punto di vista concettuale. Il senso di alienazione e di folle disperazione è reso, indiscutibilmente, in maniera efficace, grazie ad un minimalismo scabro e meccanico: la scarna struttura scenografica, fissa in tutti e quattro gli atti, vuole richiamare lo spazio del teatro elisabettiano, proiettato verso l'interno”.
(Recensione opera Otello, Livermore Davide, Operaclick, 2013, Teatro Carlo Felice)

Infine, una recensione è considerata positiva quando rispetta criteri quali la coerenza con gli elementi essenziali dell'opera lirica, una regia in armonia con l'opera originale, un allestimento che facilita la comprensione da parte del pubblico e costumi adeguati. In generale, si tratta di un'opera che offre un'esperienza immersiva al pubblico. Viene riportato un esempio di recensione positiva tratta da Operaclick de Jenufa, messa in scena nel 2015 al Teatro Comunale di Bologna:

“Alvis Hermanis, nel suo allestimento, per il quale firma regia e scene, coglie il senso dell'opera, o meglio della parola cantata, con straordinaria acutezza, dando alla narrazione scenica una forza drammatica dirompente. L'azione vive in una cornice Liberty, fatta di proiezioni floreali, di pitture ed affiches, realizzate da Ineta Sipunova, sempre inerenti a ciò che sulla scena avviene. Il primo ed il terzo atto sono quasi calligrafici nel loro rievocare la vita del villaggio. Costumi tradizionali, bellissimi, nati dalla fantasia di Anna Watkins, opulenti nei tessuti e minuziosi nella fattura [...] Hermanis fa teatro puro, incalza, costringe a pensare, mette a nudo la verità drammatica dell'opera, il tutto attraverso una gestualità ora cristallizzata

ora drammaticamente esagerata.” (Recensione opera Jenufa, Hermanis Alvis, Operaclick, 2015, Teatro Comunale di Bologna)

Specifica 3

Per quanto riguarda la terza specifica relativa alla presenza di autenticità, l'analisi è stata condotta attraverso una lettura più approfondita delle recensioni per individuare almeno uno dei due significati di autenticità: “conformità” e “coerenza”. Le definizioni di questi concetti e i criteri che segnalano la loro presenza sono stati già ampiamente trattati nei Capitoli I e II.

Questa parte dell'analisi è essenziale per rispondere alla seconda domanda di ricerca, poiché mira a comprendere l'importanza attribuita all'autenticità nelle valutazioni dei critici e in che modo viene considerata.

Nello specifico, sono state aggiunte colonne per ogni tipologia di autenticità e utilizzata una variabile binaria: assegnando il valore 1 se la recensione evidenziava un'autenticità di tipo "conformità" e il valore 0 in caso contrario. Il medesimo metodo è stato applicato anche per l'autenticità di tipo "coerenza". Le celle corrispondenti alle recensioni che non mostravano alcun tipo di autenticità sono state lasciate vuote, indicando che il critico non considerava l'autenticità un aspetto rilevante.

Questo processo ha portato a una distinzione tra recensioni considerate autentiche e inautentiche, con la possibilità che una recensione potesse contenere più di una tipologia di autenticità. Per maggiore chiarezza, verranno ora forniti esempi estrapolati dalle recensioni classificate come autentiche o inautentiche, a seconda delle diverse definizioni.

Iniziamo dalla prima tipologia, l'autenticità come “conformità.” Un esempio di recensione considerata autentica secondo questo concetto è quella di Operaclick su *Il Trovatore* messo in scena dal Teatro La Scala nella stagione 2013-2014:

“La messa in scena è classica e rispettosa di quel gioco di colori che sono dominanti nel *Trovatore*: il rosso e il nero. Il rosso del fuoco degli accampamenti dei guerrieri, dei roghi in cui si bruciano sfortunate zingare, della passione amorosa divorante e il nero della cupa notte che incombe e che avvolge i protagonisti in questo dramma

dalla tinte foschissime. De Ana non inventa nulla.” (Recensione opera Il Trovatore, De Ana Hugo, Operaclick, 2014, Teatro La Scala)

D’altro canto, una recensione considerata non autentica, reperibile su Il Giornale della Musica, si riferisce alla versione di Carmen messa in scena dal Teatro Carlo Felice di Genova nel 2014:

“Il regista e scenografo Davide Livermore ha ambientato l’opera a Cuba trasformando la taverna di Lillas Pastia in un club elegante, la plaza de toro nella plaza della “revolution” e i toreri in rivoluzionari [...]tuttavia, molte trovate sono parse in netto contrasto con quel che dice il libretto e soprattutto, la sovrabbondanza di elementi scenico-drammaturgici ha finito spesso per distrarre lo spettatore dalla musica.” (Recensione opera Carmen, Livermore Davide, Il Giornale della Musica, 2014, Teatro Carlo Felice)

Passiamo ora alla seconda accezione di autenticità, quella come “coerenza.” Un esempio positivo è offerto dalla recensione di GBOpera su La Bohème rappresentata nella stagione 2013-2014 al Teatro Carlo Felice di Genova:

“La mano del regista si vede nel gesto e nei movimenti di tutti i personaggi. [...] In questo modo Fornari riesce ad offrire una nuova e convincente interpretazione della Bohème senza cadere nel mero didascalismo, anzi suggerendo attraverso la leggerezza dell’azione un significato ben più profondo ed edificante.” (Recensione opera La Bohème, Fornari Augusto, GBOpera, 2014, Teatro Carlo Felice)

Diversamente, una recensione valutata come non autentica secondo questo criterio è quella di GBOpera sulle Nozze di Figaro messe in scena dal Teatro La Scala nel 2016:

“L’onore e l’onere di proporre un nuovo spettacolo dopo la ripresa incessante di un allestimento amatissimo e ormai storico era compito davvero impegnativo se non ingrato, ma non per questo ci sentiamo di assolvere le troppe lacune di una messinscena opaca e mediocre [...] molte le incoerenze o le gag totalmente fini a se

stesse che non contribuiscono certo a dare a questa lettura registica coerenza e spessore...Insomma, il risultato è un mix incoerente di linguaggi e forzature che più che tenere viva l'attenzione diventano spia di una messinscena labile, confusa e a dire il vero per nulla innovativa. (Recensione opera Le Nozze di Figaro, Wake Walker Frederic, GBOpera, 2016, Teatro La Scala)

3.3 Strategia Analitica

L'approccio di ricerca si fonda sulla traduzione operativa dei concetti e dei costrutti teorici presenti nelle recensioni, trasformandoli in dati oggettivi e strutturati, empiricamente osservabili. Pertanto, sono stati impiegati quattro diversi indicatori: i primi due rispondono al primo quesito della ricerca, mentre i restanti due sono stati utilizzati per affrontare il secondo interrogativo dell'elaborato. I quattro indicatori di analisi sono:

- Innovazione
- Valutazione dell'innovazione da parte dei critici
- Autenticità
- Autenticità e valutazione dei critici

Nei seguenti paragrafi verrà illustrato il processo tecnico di elaborazione dei dati utilizzato per sviluppare i quattro indicatori. Nel capitolo successivo, invece, saranno esposti i risultati ottenuti.

Innovazione

L'indicatore n.1, denominato "innovazione", è stato sviluppato per quantificare la presenza delle diverse tipologie di innovazione all'interno del contesto empirico analizzato, ossia le tredici fondazioni lirico-sinfoniche, nel periodo compreso tra la stagione 1995-1996 e la stagione 2015-2016. Per svolgere questa analisi, sono state utilizzate le tabelle pivot di Excel, uno strumento in grado di ottenere stime precise all'interno di un *database* con una vasta quantità di dati.

Inizialmente è stata calcolata la percentuale delle produzioni classificate come tradizionali, robuste e astratte, seguendo i canoni precedentemente definiti, sul totale delle produzioni di ciascuna stagione. La tabella pivot è stata costruita inserendo le stagioni teatrali nella sezione "righe" e collocando i dati relativi alle regie tradizionali, robuste e astratte nella sezione "valori", applicando la funzione SOMMA. In questo modo, si è determinato il numero di produzioni per ogni categoria in ciascuna stagione.

La percentuale è stata calcolata mediante una frazione, ponendo al numeratore il numero di produzioni tradizionali, robuste e radicali per ogni stagione, mentre al denominatore il totale delle produzioni di ogni stagione senza distinzioni di regia.

Il secondo e il terzo dato dell'indicatore si focalizzano esclusivamente sulle regie innovative, ossia robuste e radicali, con l'obiettivo di individuare la percentuale di produzioni robuste e radicali che adottano un linguaggio di trasposizione o astrazione sul totale delle produzioni della rispettiva categoria. Nuovamente, è stata composta una tabella pivot di Excel, posizionando le stagioni teatrali nella sezione "righe", mentre i dati relativi alle interpretazioni robuste, alle trasposizioni robuste e alle astrazioni robuste nella sezione "valori", applicando la funzione SOMMA. Così facendo, è stato possibile ricavare il totale delle produzioni innovative robuste per ogni stagione, suddivise in trasposte e astratte. Sono state quindi create tre colonne distinte: una per il totale delle produzioni robuste, una per le produzioni trasposte e una per quelle astratte. La percentuale è stata calcolata utilizzando la medesima formula esposta in precedenza, ponendo come numeratore il numero di produzioni trasposte o astratte e come denominatore il totale delle produzioni robuste per ogni stagione. Lo stesso metodo è stato applicato alle produzioni radicali per identificare trasposizioni e astrazioni. Anche in questo caso, sono state costruite tre colonne per ciascuna stagione: una per il totale delle produzioni radicali, una per le trasposizioni e una per le astrazioni. La percentuale è stata calcolata analogamente, dividendo il numero di produzioni trasposte o astratte per il totale delle produzioni radicali in ogni stagione.

L'ultimo passaggio dell'indicatore ha previsto il calcolo della percentuale di produzioni caratterizzate da trasposizione o astrazione, senza distinzione tra regie robuste e radicali, sul totale delle produzioni innovative. La tabella pivot utilizzata comprendeva le consuete stagioni teatrali nella sezione "righe", mentre nella sezione "valori" sono stati collocati i

dati relativi alle produzioni trasposte e astratte, utilizzando ancora una volta la funzione SOMMA. Questo ha permesso di determinare il numero totale di produzioni innovative con trasposizioni o astrazioni, segnate nel database con una variabile binaria 1/0, dove "1" indica la presenza e "0" l'assenza. Si evidenzia che trasposizione e astrazione sono mutuamente esclusive, il che significa che una produzione può essere caratterizzata solo da una delle due opzioni. La percentuale finale è stata calcolata tramite una frazione, ponendo al numeratore il numero di produzioni trasposte o astratte per ogni stagione e al denominatore il totale delle produzioni innovative di quella stagione.

Valutazione dell'innovazione da parte dei critici

L'indicatore n. 2 è stato ideato per analizzare come ciascuna tipologia di produzione (tradizionale, robusta e radicale) venga valutata dalla critica. Pertanto, si è iniziato calcolando le percentuali di valutazioni positive, neutre e negative, secondo i criteri discussi in precedenza sui tre tipi di linguaggio visivo.

L'utilizzo delle tabelle pivot di Excel si è rivelato efficace. La struttura prevede le stagioni teatrali dal 1995-1996 al 2015-2016 nella sezione "righe"; le valutazioni critiche (positive, neutre e negative) nella sezione "colonne"; e le produzioni tradizionali nella sezione "valori", applicando la funzione SOMMA. Così si è determinato il numero di produzioni tradizionali per ciascuna valutazione, stagione per stagione.

Successivamente, il totale delle produzioni tradizionali è stato calcolato escludendo le celle vuote, ovvero quelle in cui non vi era alcun giudizio critico espresso. Infine, la percentuale è stata ottenuta collocando al numeratore il numero di produzioni tradizionali per ogni tipo di valutazione (positiva, neutra, negativa) e al denominatore il totale delle produzioni tradizionali valutate per quella stagione. Questo stesso processo è stato applicato per stimare le percentuali di valutazioni per le produzioni robuste e radicali nel tempo.

Accanto a questa prima analisi, si è voluto esaminare l'impatto del linguaggio visivo innovativo in relazione al concetto di autenticità, intesa sia come "conformità" sia come

“coerenza”, sulla valutazione positiva della critica. A tal fine, si sono create due tabelle pivot: una per l'autenticità come conformità e l'altra per l'autenticità come coerenza, analizzando le produzioni robuste. Per esempio, nella tabella pivot riguardante l'autenticità come conformità, le stagioni teatrali sono state collocate nella sezione “righe”, le valutazioni critiche positive nella sezione “colonne” e le produzioni robuste nella sezione “valori”, con la funzione SOMMA. Nel campo "filtri" è stato inserito il criterio di autenticità come "conformità" (valore 1).

Un'analogha tabella è stata creata per l'autenticità come "coerenza".

Una volta generate le due tabelle, è stato possibile sommare le produzioni robuste positive considerate autentiche, sia per conformità che per coerenza. La percentuale è stata calcolata dividendo il numero di produzioni robuste valutate come positive e autentiche (prima secondo “conformità, poi “coerenza”) per ciascuna stagione, per il totale delle produzioni robuste positive autentiche senza distinzione tra le due tipologie di autenticità per ogni stagione.

Lo stesso procedimento è stato applicato per le produzioni radicali, determinando quante di esse fossero considerate autentiche, sia per conformità che per coerenza, e calcolando le percentuali corrispondenti. I risultati hanno evidenziato un numero estremamente esiguo, prossimo allo zero, di produzioni radicali caratterizzate dall'autenticità, secondo entrambe le accezioni. Di conseguenza, tale aspetto è stato ritenuto irrilevante per gli obiettivi di questa ricerca ed è stato escluso dalle analisi effettuate.

In conclusione, si è voluto porre particolare attenzione al tipo di linguaggio visivo utilizzato, con un focus specifico sulle categorie di trasposizione e astrazione. L'obiettivo è quantificare il numero di produzioni astratte e trasposte rispetto al totale delle produzioni robuste valutate positivamente. La costruzione della tabella pivot ha considerato, nella sezione “righe”, le stagioni teatrali; nella sezione “valori”, le caselle relative al totale delle produzioni robuste, quelle trasposte e quelle astratte, utilizzando la funzione SOMMA. Nella sezione “filtri” sono state incluse solo le valutazioni critiche positive (valore 2). Questo ha prodotto tre colonne distinte che mostrano, per ogni stagione, il totale delle produzioni robuste positive, di quelle trasposte e di quelle astratte. La percentuale è stata calcolata dividendo il numero di produzioni trasposte o astratte per il totale delle produzioni robuste positive in ogni stagione.

Autenticità

Eseguita l'inserzione dei dati quantitativi nel database, è stata condotta un'analisi preliminare riguardante la presenza di autenticità, sia nella forma di "conformità" sia di "coerenza".

Ebbene, per ciascuna stagione, è stata calcolata la percentuale di recensioni autentiche rispetto al totale delle recensioni utilizzando le tabelle pivot di Excel, le quali eseguono i calcoli necessari, permettendo di ottenere conteggi più accurati rispetto alla prassi manuale.

Nello specifico, sono stati selezionati i campi pertinenti per la costruzione della tabella, ossia le stagioni dal 1995-1996 al 2015-2016, inserendoli nella sezione "righe", mentre nella sezione "valori" sono stati aggiunti i dati relativi all'autenticità di tipo "conformità" e "coerenza". Per riepilogare i dati di ciascun campo selezionato in "valori" è stata applicata la funzione SOMMA. In questo modo, si è determinato il numero di recensioni per ciascuna tipologia di autenticità in ogni stagione, considerando la presenza di autenticità nel database corrispondente al valore "1".

Successivamente, sommando i risultati delle due tipologie di autenticità, è stata calcolata l'autenticità, intesa come la presenza di almeno uno dei due significati analizzati ("conformità" o "coerenza").

Si è quindi passati al secondo aspetto dell'indicatore 3, ovvero il calcolo della percentuale sul totale delle recensioni di ogni stagione in cui l'autenticità è presente. Inizialmente, è stato determinato il totale delle recensioni raccolte per ogni stagione. Utilizzando questi totali, la percentuale è stata calcolata utilizzando una divisione dove il numeratore rappresenta il numero di recensioni in cui è presente l'autenticità per ciascuna stagione (prima "conformità", poi "coerenza", e infine il dato generale), mentre il denominatore è costituito dal totale delle recensioni di ogni stagione.

Autenticità e valutazione dei critici

L'indicatore n.4, denominato "Autenticità e valutazione dei critici", si propone di determinare la percentuale di recensioni con riferimento alle diverse tipologie di

autenticità e alle valutazioni della critica (positive, neutre e negative). In altre parole, si intende misurare la presenza e l' assenza delle due tipologie di autenticità ("conformità" e "coerenza") nelle recensioni di ciascuna stagione, in relazione ai giudizi critici. A tal fine, sono state create tabelle pivot in Excel, prima per l'autenticità come "conformità", poi per quella come "coerenza", e infine quella intesa come la presenza o assenza di almeno uno dei due significati di autenticità considerati.

In un primo momento si è ricercata l'autenticità come "conformità". Per fare ciò, è stata costruita una tabella pivot inserendo nella sezione "righe" le stagioni teatrali dal 1995-1996 al 2015-2016, nella sezione "colonne" la valutazione della critica, suddivisa in positiva (2), neutra (1) e negativa (0), e nella sezione "valori" la casella che rappresenta la presenza di autenticità (valore 1), applicando la funzione SOMMA. Così, è stato possibile accertare il numero di recensioni considerate autentiche come "conformità" per ogni stagione.

La percentuale di recensioni autentiche per ciascuna valutazione è stata ottenuta tramite una frazione, collocando al numeratore il numero di recensioni autentiche per ciascuna valutazione in una stagione, e al denominatore il totale delle recensioni autentiche nella stessa stagione.

Successivamente, si è proceduto a calcolare anche l'inautenticità come "conformità", cioè l'assenza di questo attributo, indicata con il valore 0 nel database. Per farlo, è stata creata una seconda tabella pivot simile alla precedente, ma applicando la funzione CONTEGGIO nella sezione "valori". Si sono, dunque, ottenute tutte le recensioni, sia quelle considerate autentiche (valore 1) che quelle considerate non autentiche (valore 0) nel campo dell'autenticità come conformità. Quindi, per trovare il numero delle recensioni considerate inautentiche, si è eseguita una differenza tra i totali delle due tabelle: al totale delle recensioni ottenuto con la funzione CONTEGGIO (valore 1 + valore 0) si è sottratto il totale delle recensioni autentiche ottenute con la funzione SOMMA (solo valore 1). Questo passaggio ha permesso di determinare il numero di recensioni valutate come inautentiche per conformità in ogni stagione. La percentuale di inautenticità è stata quindi calcolata con la medesima formula descritta in precedenza per le recensioni considerate autentiche.

Lo stesso procedimento è stato poi replicato per l'autenticità come "coerenza".

Anche in questo caso, si è creata una tabella pivot per analizzare la presenza di autenticità e successivamente una per analizzare l'assenza di autenticità, utilizzando le stesse operazioni descritte per la "conformità".

In una fase successiva, è stata calcolata la presenza e l'assenza di autenticità considerando entrambe le definizioni (conformità e coerenza). Le percentuali sono state quindi determinate ponendo al numeratore la somma delle recensioni considerate prima autentiche e poi inautentiche per entrambe le categorie (conformità e coerenza), in relazione a ciascun tipo di valutazione (positiva, neutra, negativa), e al denominatore i totali delle recensioni autentiche e poi inautentiche per ciascuna stagione. In questo modo, si è ottenuta una panoramica più completa sull'incidenza dell'autenticità nelle recensioni per ogni stagione.

Infine, l'ultima fase di sviluppo dell'indicatore n.4 si è focalizzata sul comprendere quale delle due tipologie di autenticità (conformità o coerenza) abbia maggior impatto sulle valutazioni positive della critica. Di conseguenza, è stata determinata la media delle percentuali di ciascuna tipologia di autenticità per le recensioni positive, neutre e negative nel periodo di tempo analizzato, che va dalla stagione 1995-1996 alla stagione 2015-2016.

La formula utilizzata per ottenere questo risultato è stata una frazione dove il numeratore rappresenta la somma delle percentuali per ogni tipologica di autenticità (conformità e coerenza), mentre il denominatore è la somma delle stagioni. Questo passaggio finale ha permesso di evidenziare quale tipologia di autenticità incide maggiormente sui giudizi positivi della critica, fornendo così un'ulteriore chiave di lettura per interpretare il rapporto tra il linguaggio visivo delle produzioni e la loro valutazione critica.

Sulla base di questi assunti, nel capitolo successivo verranno descritti i risultati dei quattro indicatori di analisi selezionati con l'obiettivo di rispondere alle due domande di ricerca delineate nel Capitolo Primo. In particolare, si procederà alla comparazione dei dati ottenuti, con l'obiettivo di individuare i principali trend e le variazioni emerse nel periodo analizzato rispetto alle modalità di valutazione dei critici in relazione all'innovazione e all'autenticità.

Capitolo IV

Risultati della ricerca

4.1 Indicatori per l'analisi descrittiva

Questo capitolo è dedicato alla presentazione dei risultati delle ricerche condotte, seguendo la metodologia precedentemente illustrata. Per rispondere alle domande di ricerca del presente elaborato, sono stati adottati quattro differenti indicatori di analisi. Questi indicatori verranno esposti utilizzando un approccio descrittivo, supportato da grafici elaborati a partire dal database precedentemente citato. L'obiettivo è quello di esaminare nel dettaglio ogni aspetto del tema in discussione.

È opportuno ricordare i quattro indicatori in analisi:

1. **Innovazione:** si riferisce alla presenza di diverse forme e tipologie di innovazione nel contesto empirico considerato (ossia, le 13 Fondazioni Lirico Sinfoniche, nel periodo compreso tra la stagione 1995-1996 e la stagione 2015-2016).
2. **Valutazione dell'innovazione da parte dei critici:** in questo caso, verranno calcolate le percentuali di valutazioni neutre, positive e negative per ogni tipologia di innovazione identificata nel punto 1.
3. **Autenticità:** si intende misurare:
 - il numero di recensioni per stagione in cui è presente autenticità come “conformità” e “coerenza”;
 - la percentuale sul totale delle recensioni di una data stagione in cui è presente autenticità “conformità” e/o “coerenza”
4. **Autenticità e valutazione dei critici:** qui si considera la percentuale di recensioni con riferimento alle diverse tipologie di autenticità e valutazioni positive, neutre e negative della critica.

Questa analisi consentirà di comprendere più a fondo come l'innovazione e l'autenticità sono state percepite e valutate dai critici nell'ambito della programmazione delle Fondazioni Lirico Sinfoniche durante il periodo considerato.

4.2 Innovazione

La raccolta dei dati quantitativi e qualitativi ha come obiettivo, tra gli altri, quello di comprendere l'evoluzione dell'innovazione nel tempo, con particolare riferimento alle variabili legate alle regie tradizionali, robuste e radicali. Si ricorda che il linguaggio visivo viene considerato tradizionale quando non ci sono trasposizioni, astrazioni o modifiche al libretto; una regia è invece considerata robusta quando rivisita la tradizione attraverso tecniche di astrazione e trasposizione; infine, una regia viene classificata come radicale quando, oltre a presentare un'astrazione o trasposizione, introduce anche modifiche al libretto.

In primo luogo, la letteratura in materia e l'analisi delle recensioni raccolte rivelano un'evoluzione nel discorso dei critici durante il periodo esaminato, come evidenziato dal seguente commento:

"Negli ultimi anni si è osservata una crescente attenzione verso il ruolo della regia lirica, che spesso ha alterato il rapporto tradizionale tra regista e direttore d'orchestra. Se leggiamo le recensioni delle opere contemporanee, si parla molto più delle regie che dell'interpretazione musicale" (critico #1).

In particolare, l'indicatore n.1, denominato "innovazione", è stato sviluppato per misurare le diverse forme e tipologie di innovazione nel contesto operistico, dal periodo 1995-1996 fino al 2015-2016.

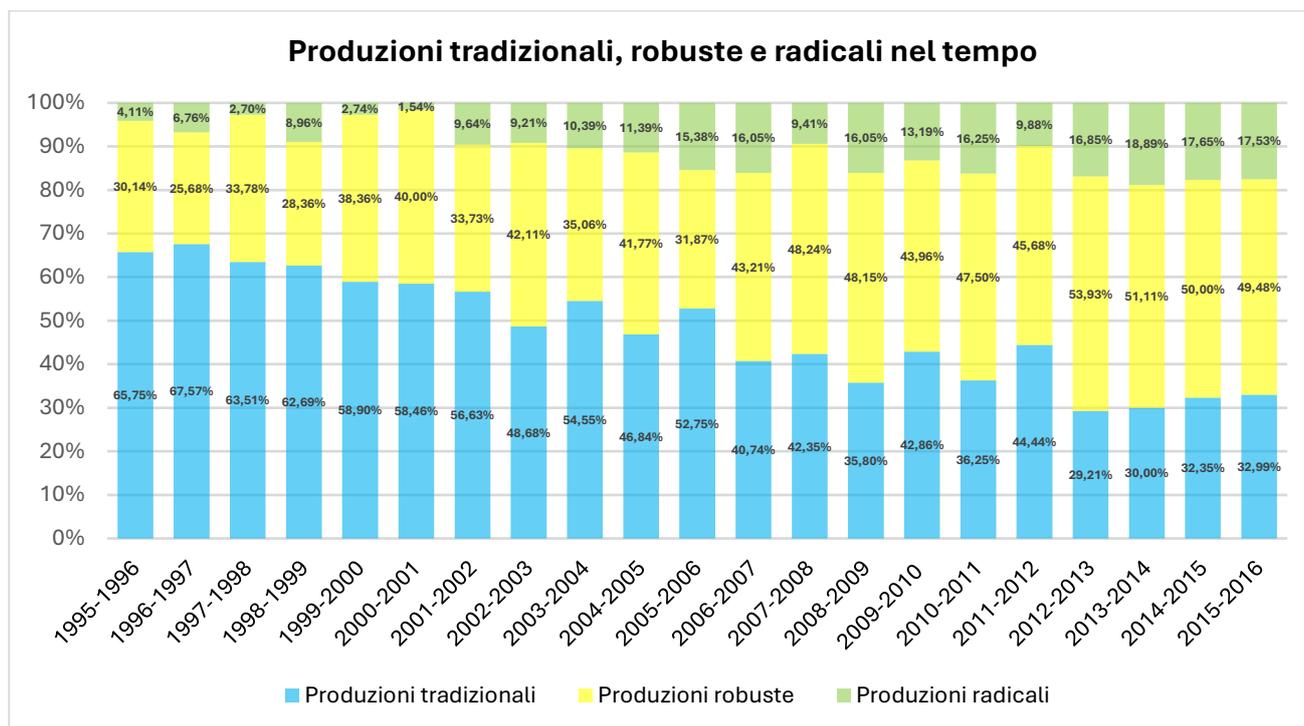
Il grafico 4.2.1. illustra la percentuale di produzioni tradizionali, robuste e radicali rispetto al totale delle produzioni, dove l'asse orizzontale rappresenta le stagioni prese in esame, mentre l'asse verticale indica i valori percentuali. Questo grafico evidenzia l'andamento dell'adozione di regie innovative, ovvero robuste e radicali, a scapito delle regie tradizionali. Si osserva una crescente tendenza delle fondazioni lirico-sinfoniche a rappresentare produzioni robuste e radicali, con una netta prevalenza delle regie robuste, che rappresentano un giusto equilibrio tra innovazione radicale e tradizione consolidata. Come sottolineano alcuni studiosi, la soluzione al dilemma dell'innovazione risiede nella capacità di introdurre novità mantenendosi entro i limiti della familiarità (Cancellieri, Cattani & Ferriani, 2022, pp. 3-4).

Questa tendenza a privilegiare regie innovative rispetto alla tradizione è stata inoltre

influenzata dall'ondata di registi innovatori che si sono affacciati al panorama lirico a partire dai primi anni 2000. Dopo un iniziale periodo di difficoltà, questi registi hanno trovato il sostegno di alcuni direttori teatrali delle principali fondazioni lirico-sinfoniche, come Stéphane Lissner, sovrintendente e direttore artistico del Teatro alla Scala dal 2005 al 2015, e Carlos Fuortes, commissario straordinario del Teatro Petruzzelli di Bari dal 2012 al 2013, dell'Arena di Verona nel 2016, e sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma dal 2013. Questo cambiamento è evidenziato anche da uno dei maggiori esperti del settore:

"Tornando alla Scala, dopo l'epoca Muti, che ha rappresentato un periodo molto conservatore e chiuso alle novità, ci sono stati circa dieci anni guidati da Stéphane Lissner, un sovrintendente francese, che ha proposto numerosi spettacoli innovativi collaborando con i più importanti registi a livello internazionale. Nonostante abbia incontrato forti resistenze da parte del pubblico, alla fine del suo mandato si può dire che il pubblico italiano del 2013 fosse molto più aperto a questo nuovo linguaggio rispetto al 2003. Lo stesso si può dire per l'Opera di Roma negli ultimi anni sotto la gestione Fuortes, che ha fatto un grande salto di qualità rispetto al passato, proponendo spettacoli molto più audaci e innovativi, attirando grandi nomi e, di conseguenza, un pubblico internazionale. Questo ha portato maggiore attenzione da parte della stampa e ha dato una svolta significativa all'ambiente." (Critico #5).

Grafico 4.2.1.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Oltre a questa visione d'insieme, è stato condotto un approfondimento specifico sulle regie innovative, analizzando innanzitutto la percentuale di astrazioni e trasposizioni, distinguendo tra produzioni robuste e radicali, per poi esaminare i dati senza fare tale distinzione.

Pertanto, i grafici 4.2.2 e 4.2.3 mostrano rispettivamente la percentuale di astrazioni robuste e trasposizioni robuste sul totale delle produzioni robuste, e la percentuale di astrazioni radicali e trasposizioni radicali sul totale delle produzioni radicali. Infine, il grafico 4.2.4 rappresenta la percentuale di astrazioni e trasposizioni sul totale delle produzioni innovative, senza distinguere tra robuste e radicali.

L'andamento dei primi due grafici evidenzia una chiara preferenza per l'astrazione nelle stagioni del diciannovesimo secolo, come afferma il critico #5:

"L'astrazione è avvenuta prima[...]. Il cambiamento dell'ambientazione della trama, delle vicende e anche delle dinamiche tra i personaggi è qualcosa che si è sviluppato più tardi."

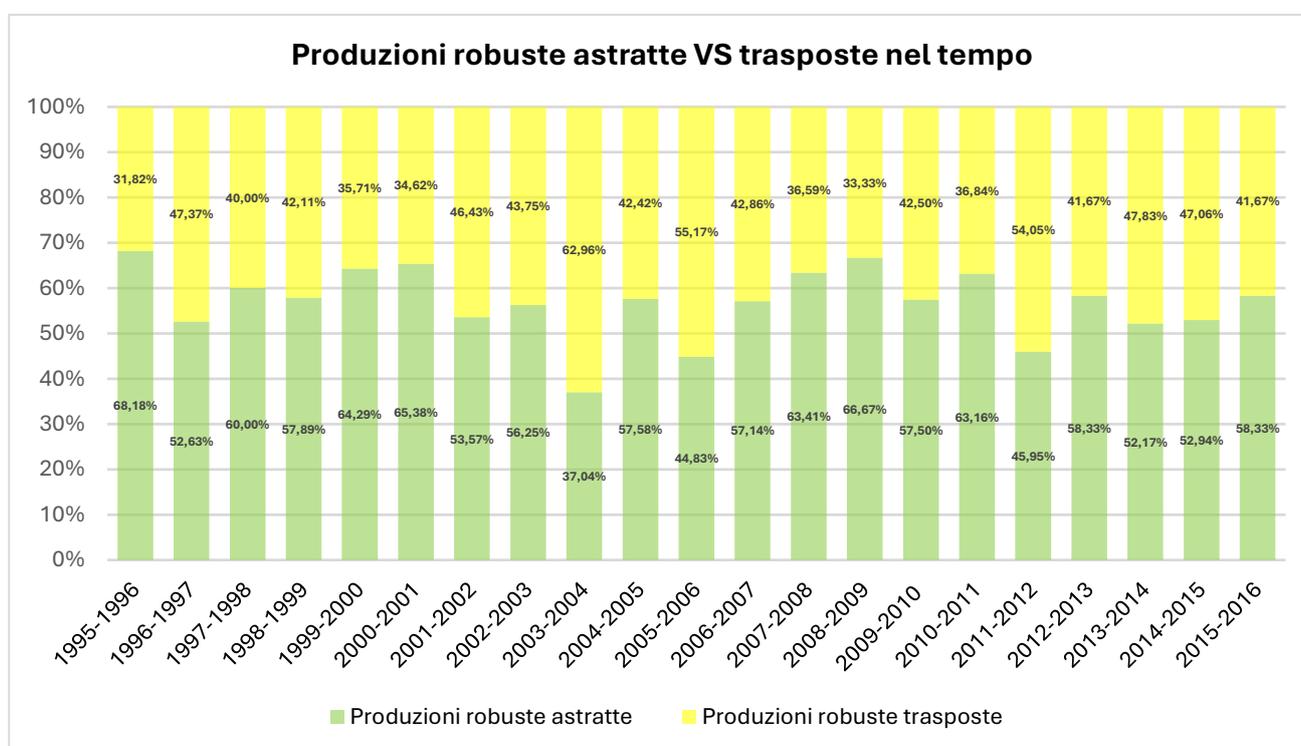
Successivamente, il grafico 4.2.2 mostra una leggera preferenza per l'astrazione nelle regie robuste. Questo fenomeno è collegato all'importanza, secondo il critico #2, di

"sintonizzarsi con il pubblico."

Nel contesto dell'astrazione, intesa come il processo di "astrarre il più possibile dagli elementi presenti nel libretto, nel testo, nelle didascalie, agendo per sottrazione" (Critico #2) un'interpretazione robusta risulta più appropriata.

Questo approccio consente di costruire un "progetto registico coerente nel suo complesso [...] astrazione, iperrealismo o anche l'uso della tecnologia, video e altri sistemi, come il videomapping, tutto va bene, purché inserito in una concezione organica del teatro" (Critico #2).

Grafico 4.2.2



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Il grafico 4.2.3 evidenzia una lieve preferenza per la trasposizione nelle produzioni radicali. Come emerge dai commenti degli esperti del settore, la trasposizione è una tecnica che trova maggiore applicazione nelle produzioni radicali. Il critico #5 osserva infatti che, "inizialmente, ci sono stati spettacoli in cui si è eliminato l'elemento sfarzoso e tradizionalista, optando per messe in scena più sobrie, giocate sulle luci. Successivamente, si è passati a cambiamenti più audaci, anche a livello drammaturgico, includendo

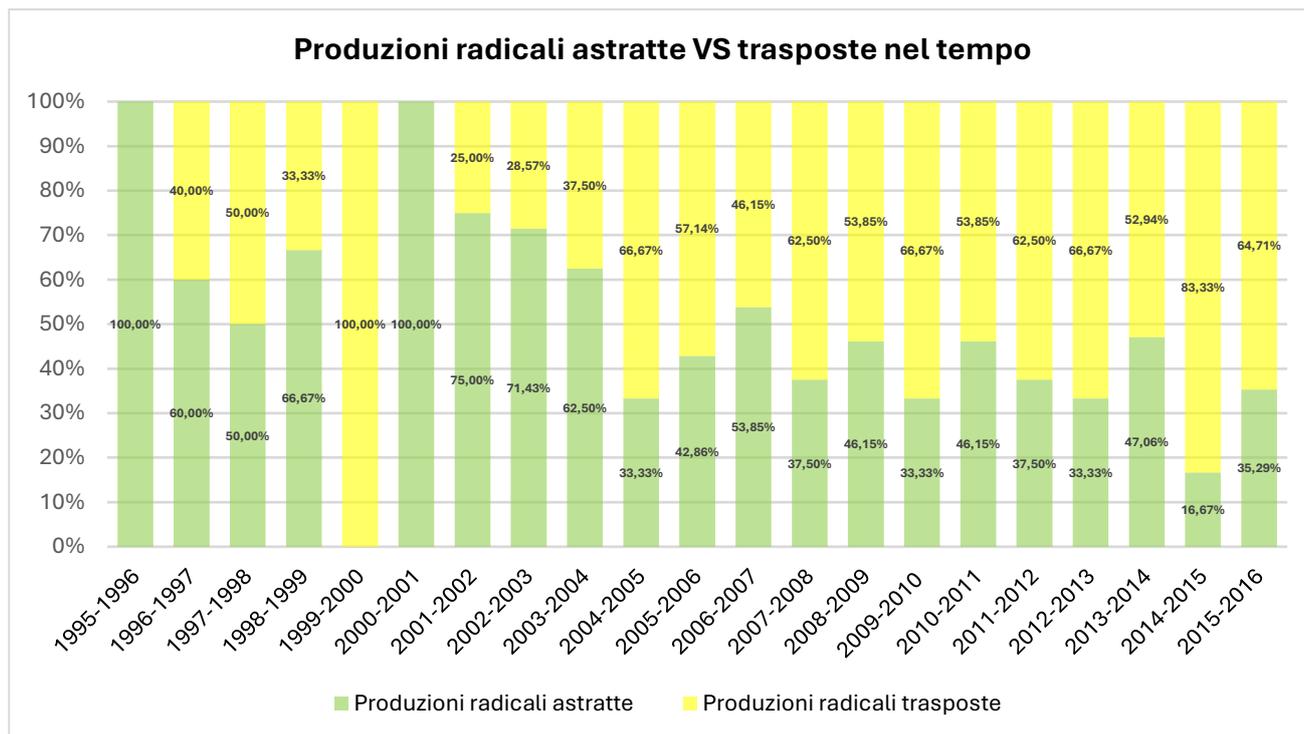
modifiche al testo, come l'inversione di numeri musicali o lo spostamento delle arie per facilitare la trama."

Questa affermazione sottolinea come la trasposizione sia percepita come più innovativa rispetto all'astrazione. Lo stesso critico spiega le ragioni di questa percezione:

"Il cambiamento dell'ambientazione della trama, delle vicende e delle dinamiche tra i personaggi richiede uno step successivo. Esige un lavoro di coerenza interna e di giustificazione delle scelte, perché se un regista decide di ambientare un'opera del 1700 negli anni '80, deve avere un motivo valido e comunicarlo chiaramente al pubblico. Altrimenti, la scelta rischia di rimanere sterile e non aggiungere nulla di nuovo. Questo rappresenta un passo ulteriore rispetto all'innovazione puramente scenica e agli spettacoli più astratti e minimalisti." (Critico #5).

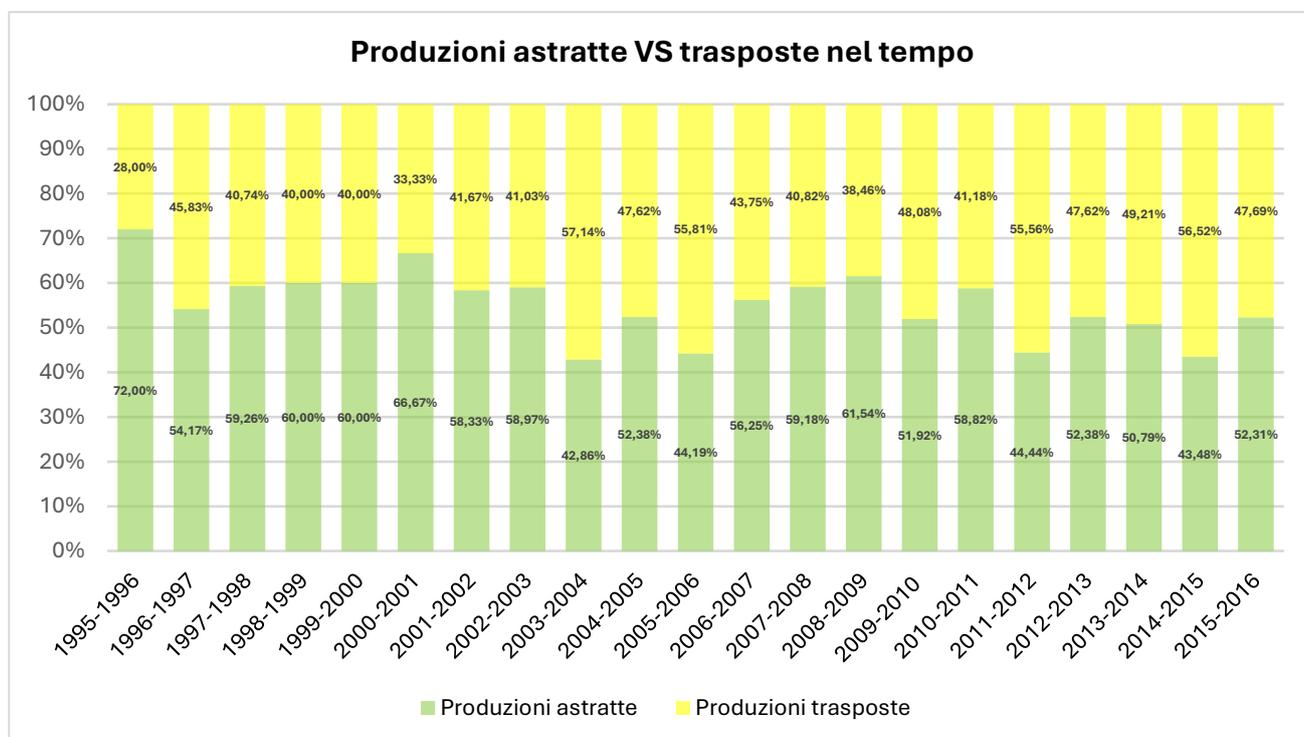
Analizzando il grafico 4.2.4, si osserva un quasi equilibrio tra astrazione e trasposizione, poiché le variazioni tra le due tendenze sono minime. Tuttavia, si nota un costante incremento nella propensione a innovare nell'opera lirica, sia nelle produzioni robuste che radicali. Questa tendenza è alimentata da due fattori principali: da un lato, la rivoluzione nei macchinari scenici ha reso possibile *"l'utilizzo di elementi scenotecnici moderni, come luci estremamente particolari, proiezioni, led, schermi e grandi spettacoli pirotecnici, che fino a pochi decenni fa sarebbero stati impensabili per via dei limiti della strumentazione* (Critico #5); dall'altro, viviamo in una società che, grazie alle enormi possibilità offerte dalla tecnologia e dalla comunicazione, è diventata *" più rapida nell'assimilare e superare le novità, richiedendo continuamente qualcosa di nuovo"* (Critico #5).

Grafico 4.2.3



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Grafico 4.2.4.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

4.3 Valutazione di innovazione da parte dei critici

Proseguendo l'analisi avviata nel paragrafo precedente, l'indicatore 2 è stato sviluppato per calcolare le percentuali di valutazioni positive, neutre e negative riguardanti le produzioni tradizionali, robuste e radicali. L'intento è quello di comprendere come ciascuna tipologia di regia venga giudicata e quale di esse tenda a ottenere un riscontro più favorevole da parte della critica. Inizialmente, sono state calcolate le percentuali delle diverse valutazioni (positive, neutre e negative) per le produzioni tradizionali, prendendo in esame il periodo che va dalla stagione 1995-1996 fino alla stagione 2015-2016. Lo stesso procedimento è stato successivamente applicato alle produzioni robuste e radicali. I grafici 4.3.1, 4.3.2 e 4.3.3, ottenuti dall'elaborazione dei dati quantitativi raccolti secondo la metodologia descritta nel terzo capitolo (specifiche numero 1 e numero 2), permettono di rispondere alla prima domanda di ricerca, la quale si propone di indagare come venga valutata l'innovazione dalla critica nel campo dell'opera lirica, nonché come siano cambiate le modalità di valutazione nel corso del tempo.

I grafici sopra citati evidenziano una netta preferenza della critica per le regie innovative di tipo robusto, risultato che conferma quanto osservato con l'indicatore 1, dove si è notato un aumento significativo di regie robuste nella programmazione delle fondazioni lirico-sinfoniche.

Nel dettaglio, su un totale di 694 regie considerate tradizionali, il 30,55% ha ricevuto una valutazione positiva, mentre su 666 produzioni robuste, il 45,50% ha ottenuto un giudizio favorevole. Per quanto riguarda le 186 produzioni radicali, solo il 26,88% ha ricevuto una valutazione positiva.

Al contrario, il grafico 4.3.3 evidenzia come le regie radicali siano maggiormente soggette a valutazioni negative, con una percentuale complessiva del 30,65%, rispetto al 21,76% delle produzioni tradizionali e al 24,47% delle produzioni robuste.

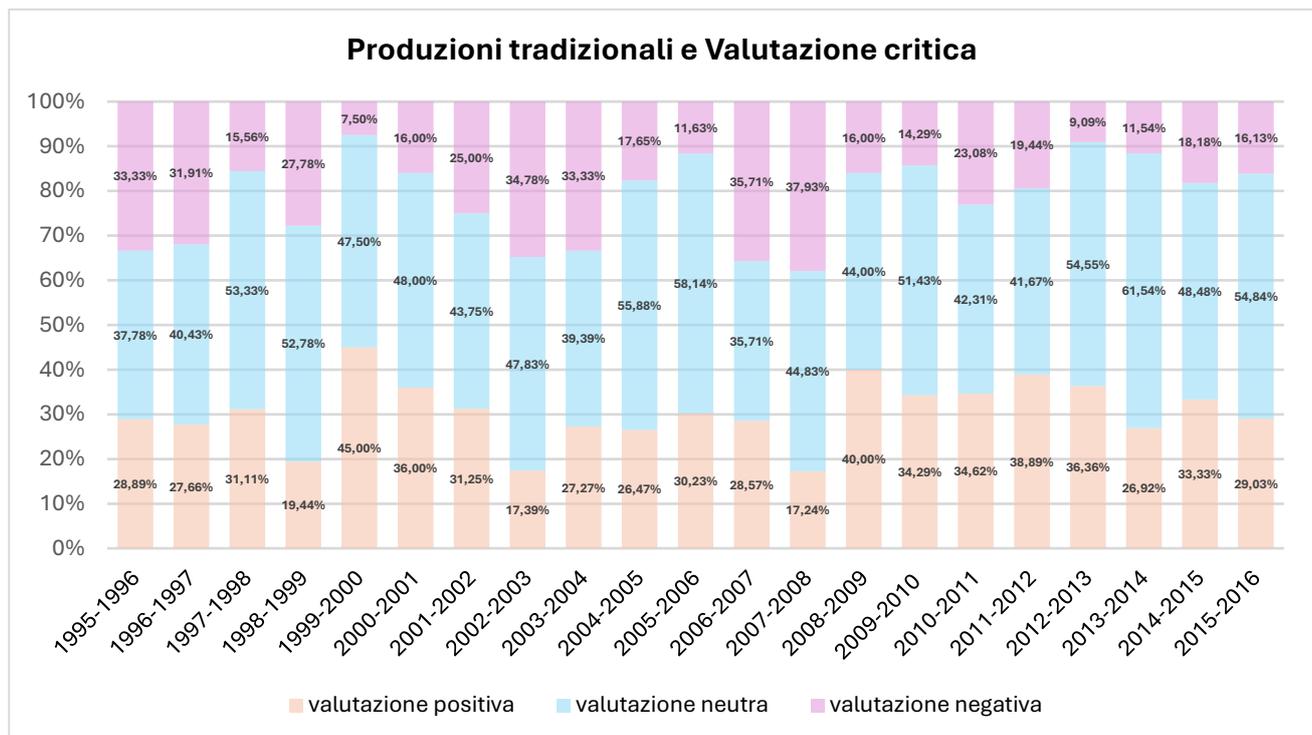
La tendenza della critica a preferire le produzioni con interpretazioni robuste ha influenzato significativamente la programmazione delle tredici fondazioni lirico-sinfoniche oggetto di studio, confermando quanto illustrato nel grafico 4.2.1. In particolare, si è osservata una crescita delle produzioni robuste messe in scena nel periodo analizzato. Esiste dunque una correlazione positiva tra l'innovazione robusta e il

giudizio favorevole dei critici. Questo fenomeno ha raggiunto il suo apice nella stagione 2000-2001, con una percentuale di recensioni positive pari al 78,96%. Tale aumento coincide con l'inizio dell'era digitale, che ha contribuito a una "netta evoluzione nell'atteggiamento della critica italiana nei confronti di un linguaggio più innovativo, grazie alla possibilità di una relazione più diretta con il pubblico e a una maggiore esposizione al panorama internazionale, in particolare a quello anglosassone e tedesco" (critico #5).

Questa dinamica sottolinea il ruolo dei critici d'opera come "guardiani" della legittimazione artistica, capaci di influenzare il valore attribuito all'innovazione nel contesto operativo.

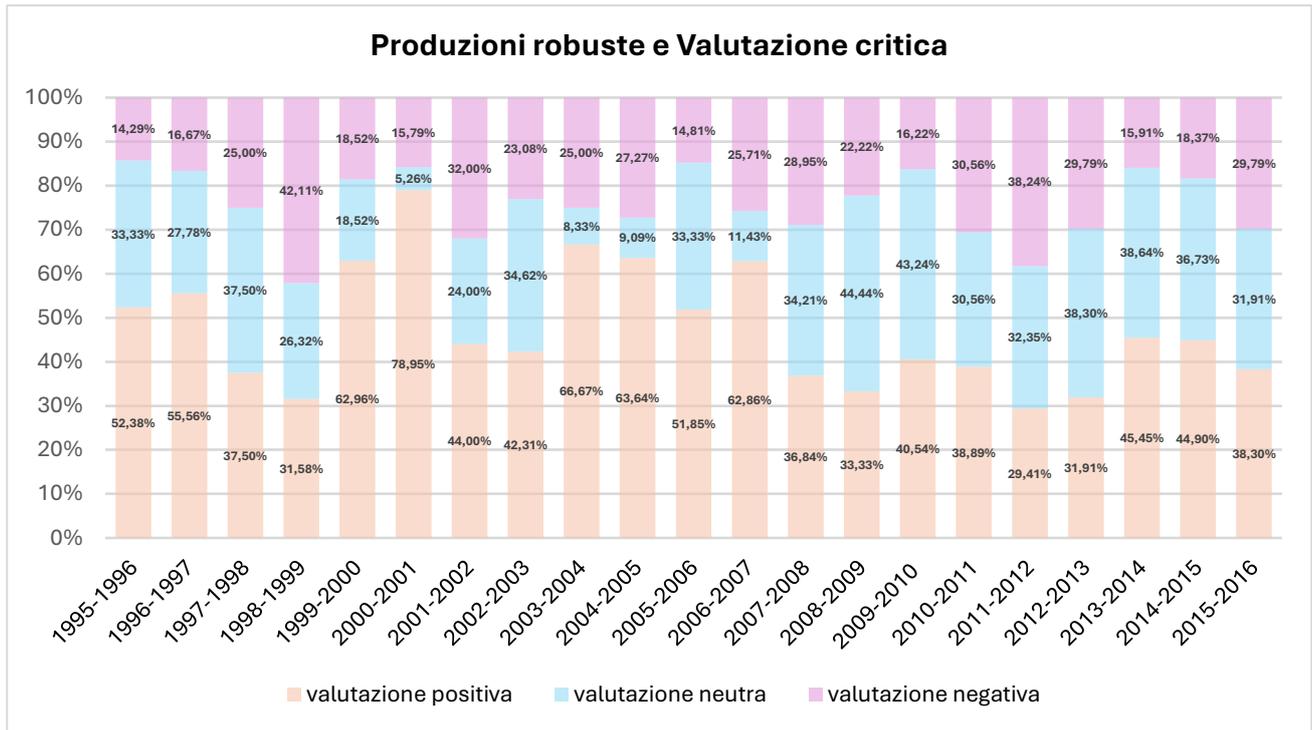
Secondo Baumann (2001), l'atteggiamento dei critici può essere paragonato a quello di un "influencer piuttosto che a uno specchio" (p.419), poiché essi agiscono come mediatori del consumo culturale, orientando la risposta del pubblico. Le loro recensioni costruiscono una narrazione su come il pubblico dovrebbe comprendere e apprezzare le esperienze offerte dagli oggetti culturali e dagli spettacoli (Glynn & Lounsbury, 2005).

Grafico 4.3.1



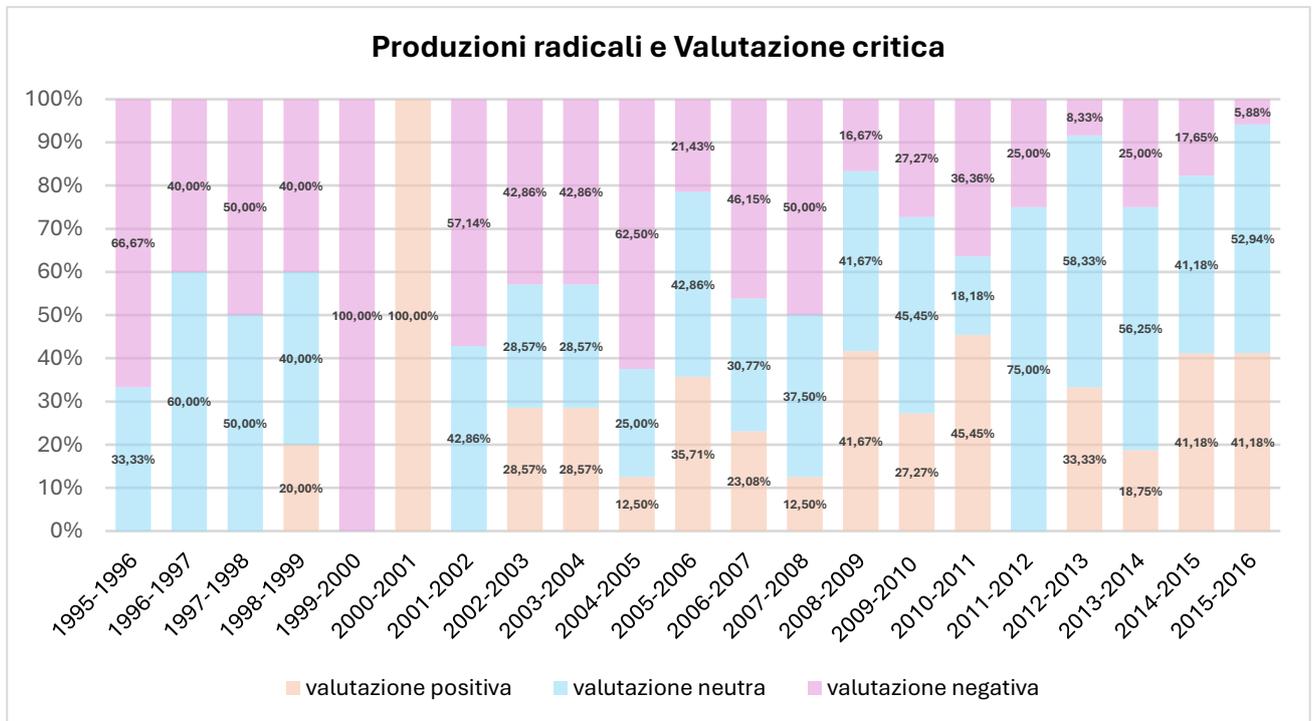
Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Grafico 4.3.2



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Grafico 4.3.3



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Si è inoltre voluto analizzare l'influenza del tipo di linguaggio utilizzato, in relazione alle diverse forme di autenticità, sulla valutazione critica. In particolare, si è calcolato quante delle produzioni robuste valutate positivamente siano state giudicate autentiche, sia in termini di autenticità intesa come conformità sia come coerenza. Successivamente, si è esaminato, sempre sul totale delle produzioni robuste con valutazione positiva, quante adottassero un carattere di astrazione e quante di trasposizione. Lo stesso procedimento è stato applicato alle produzioni radicali.

In questo caso, vengono introdotti i due concetti di autenticità in esame: da un lato l'autenticità come conformità alla tradizione, dall'altro quella come coerenza nella visione scenica del regista.

Un'analisi più dettagliata di questa variabile verrà affrontata nei prossimi due indicatori. Qui, però, è interessante osservare nel grafico 4.3.4 una netta prevalenza dell'autenticità intesa come coerenza nelle valutazioni positive espresse dalla critica. Si rileva, inoltre, una maggiore tendenza a considerare autentiche le produzioni robuste rispetto a quelle radicali, le quali, nel corso delle ventuno stagioni teatrali analizzate, hanno ottenuto un numero pressoché nullo di valutazioni positive e di autenticità, motivo per cui non sono state incluse nella presente analisi.

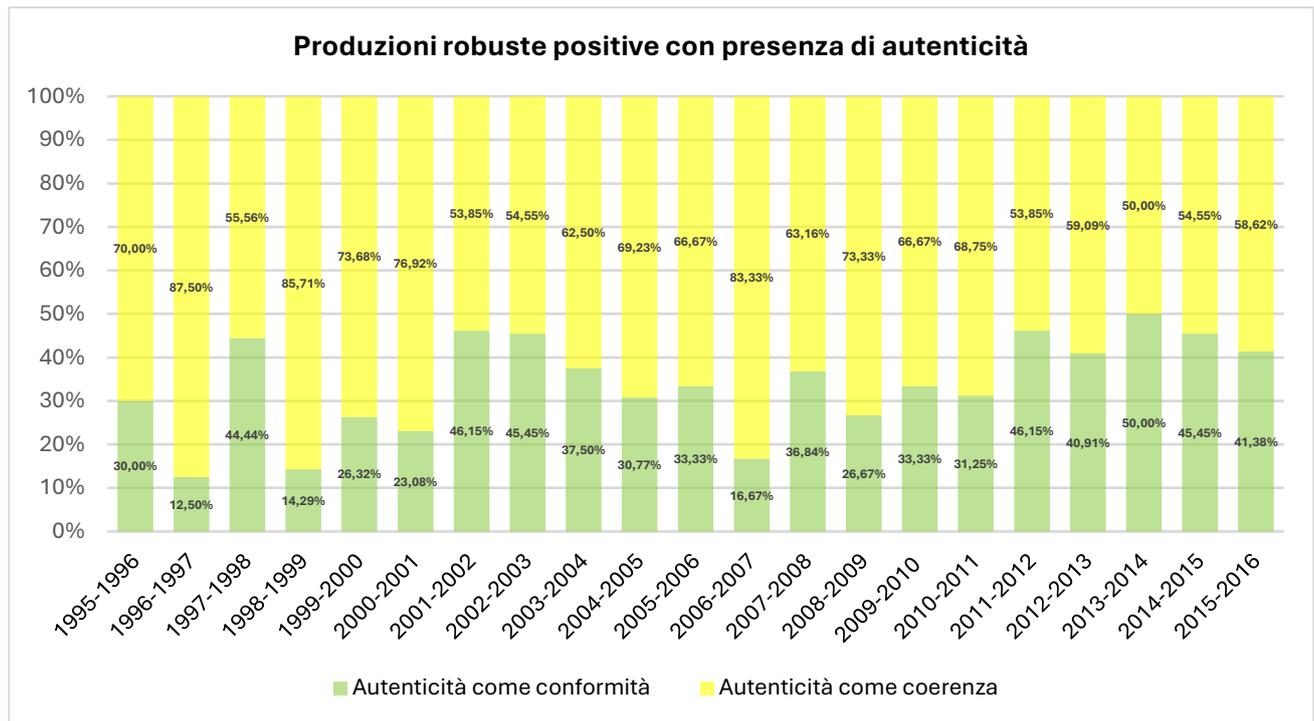
Questi risultati confermano quanto già osservato, ovvero la preferenza della critica per le produzioni robuste rispetto a quelle radicali, e trovano riscontro anche nelle dichiarazioni dei critici. In particolare, tra le varie dichiarazioni, il concetto di autenticità viene definito come segue:

"Ritengo che l'aspetto più rilevante dell'autenticità sia una questione etica. Un regista può anche proporre un'idea che non condivido, ma se segue una coerenza drammaturgica e teatrale, io lo considero autentico. Al contrario, un regista che bleffa, puntando solo sull'effetto spettacolare e non seguendo nemmeno le prove, lo trovo inautentico." (critico #4).

Inoltre, viene sottolineato un rischio legato al concetto di autenticità:

"L'autenticità, se intesa come totale rispetto della tradizione, potrebbe non essere pienamente rispettata nelle regie eccessivamente innovative di oggi" (critico #1).

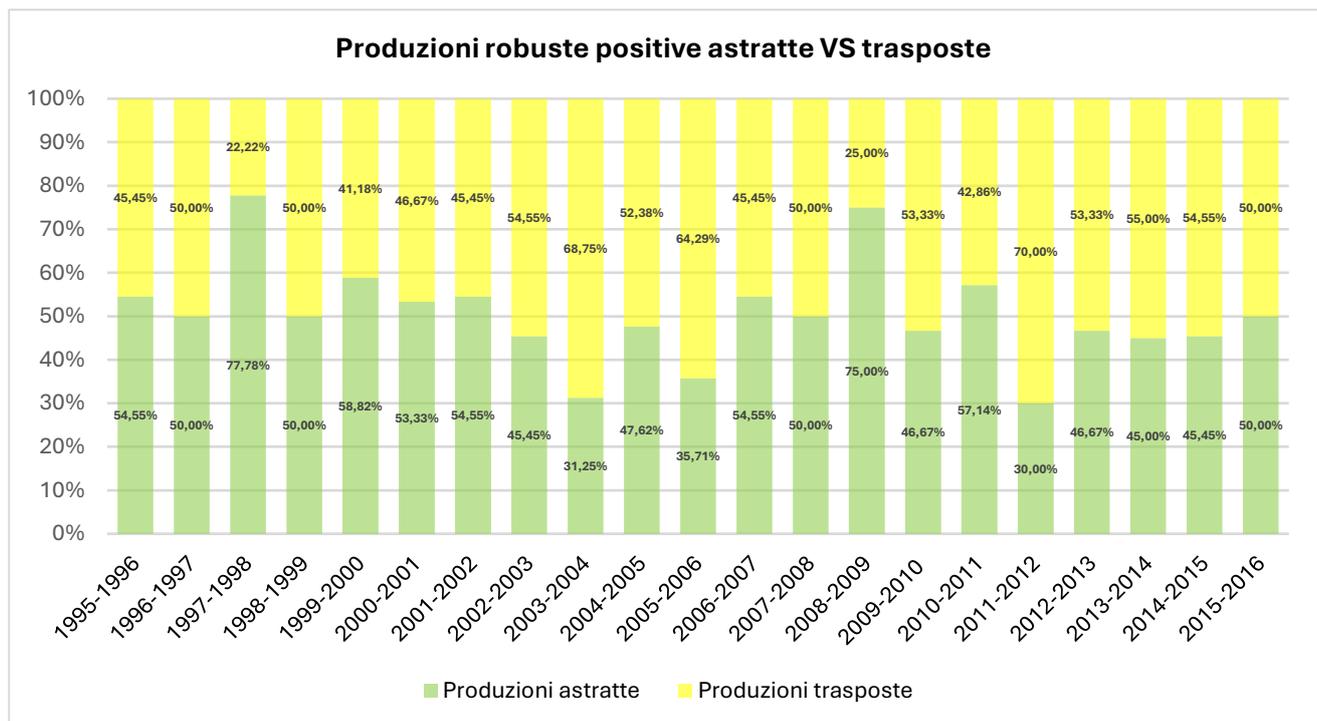
Grafico 4.3.4.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Infine, osservando il grafico 4.3.5, si riscontra un quasi equilibrio nelle valutazioni positive tra astrazione e trasposizione, dunque indipendentemente che si tratti di astrazione o trasposizione, scegliere un'interpretazione di tipo robusto porta ad avere il favore della critica.

Grafico 4.3.5



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

4.4 Autenticità

L'indicatore *n. 3*, denominato "autenticità", è stato sviluppato per quantificare il numero di recensioni per stagione in cui è presente almeno una delle tre tipologie di autenticità considerate prendendo in esame esclusivamente i casi in cui è riportato il valore "1", indicativo della presenza di autenticità. Come già specificato, le due tipologie di autenticità sono: autenticità come "conformità" che indica la fedeltà all'autore e la coerenza tra la rappresentazione scenica e gli elementi fondamentali del libretto, e autenticità come "coerenza" riferita alla forte e coerente impronta del regista. Successivamente, è stata calcolata la percentuale rispetto al totale delle recensioni di ciascuna stagione. Infine, è stata valutata l'autenticità, intesa come la presenza di almeno uno dei due significati di autenticità analizzati.

Passiamo ora a illustrare i dati adottando un approccio analitico che procede dal generale al particolare. Per facilitare la comprensione, verrà presentato un grafico che evidenzia i principali trend e mostra con chiarezza i risultati più rilevanti, nonché le variazioni osservate in ogni stagione. La tabella con i dettagli specifici, relativi al periodo 1995-1996 fino alla stagione 2015-2016, è invece inserita nell'appendice finale dell'elaborato. (vedi Tabella 1- Autenticità)

Il grafico 4.4.1. illustra un incremento generale di 49,20 punti percentuali (240%) nell'importanza attribuita dalla critica all'autenticità nei processi di valutazione delle produzioni operistiche italiane durante il periodo analizzato. Questo aumento è evidente dal passaggio dal 19,14% nella stagione 1995-1996 al 68,34% nella stagione 2015-2016. La crescita dell'autenticità può essere considerata una diretta conseguenza del processo di riforma che ha coinvolto le fondazioni lirico-sinfoniche, iniziato con il d.lgs. 367 del 1996, che ha trasformato gli enti lirici in fondazioni di diritto privato. Questo processo è culminato con l'art. 11 del Decreto Legge 8 agosto 2013, n. 91, noto come "Valore Cultura", che ha introdotto "disposizioni urgenti per il risanamento delle fondazioni lirico-sinfoniche e il rilancio del sistema musicale di eccellenza". Il decreto ha stabilito nuovi criteri per la ripresa economico-finanziaria delle fondazioni, nonché per la loro governance e gestione, modificando anche i parametri di distribuzione del FUS per

valorizzare la qualità artistica degli spettacoli (Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, 1996; Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, 2013).

A questo rinnovamento legislativo si aggiunge l'inizio dell'era digitale a partire dagli anni 2000, che, come sostiene un noto esperto del settore, ha portato a una significativa evoluzione della critica italiana negli ultimi dieci anni:

“Internet ha permesso di estendere globalmente la visione e la conoscenza di ciò che accade anche al di fuori dei nostri confini” (critico #4).

Ad esempio, osservando il grafico 4.4.1 sull'andamento dell'autenticità, si nota un incremento nelle stagioni 1997-1998 e 2005-2006, corrispondenti rispettivamente alla nascita del motore di ricerca *Google* nel 1998 e alla creazione di *YouTube* nel 2005, eventi che hanno successivamente favorito l'emergere dei social media, come *Twitter* nel 2006 e *Instagram* nel 2010.

In quegli stessi anni, si registra anche una notevole presenza di registi innovatori le cui creazioni sono state più facilmente accettate dalla critica grazie alla diffusione del *web*. Come afferma il critico #4:

“La discussione pubblica sui social, prima sui forum e poi su Facebook, ha consentito a migliaia di appassionati d'opera di confrontarsi. Questo dibattito, anche molto acceso inizialmente, ha aiutato soprattutto le generazioni più giovani ad accettare proposte diverse, mentre il pubblico precedente, privo di questa possibilità di apertura e confronto, non aveva tale flessibilità.”

Di conseguenza, con l'importanza crescente di queste dinamiche:

“Anche la critica ha dovuto adeguarsi” (critico #4).

In sintesi, le fondazioni lirico-sinfoniche hanno iniziato ad adottare un approccio più orientato alle logiche economiche e imprenditoriali, implementando strategie di marketing e pubblicità attraverso le nuove piattaforme *social*. Queste ultime, ormai parte integrante della quotidianità di ognuno di noi, sono strettamente connesse allo sviluppo culturale, sociale ed economico dell'umanità, provocando un cambiamento inevitabile. I *social network*, i *blog* e le altre risorse del *web 2.0* hanno facilitato un contatto più diretto

con il potenziale pubblico, ma hanno anche generato un aumento esponenziale delle informazioni disponibili *online*, con il rischio di diffondere notizie non veritiere e fuorvianti. Questa situazione ha spinto sia gli spettatori che i critici a ricercare una maggiore autenticità, un aspetto precedentemente trascurato (Prunesti, 2013).

Analizziamo ora nel dettaglio l'evoluzione di ciascuna tipologia di autenticità, contestualizzando l'analisi in relazione ai macro-fenomeni precedentemente menzionati. L'autenticità come "conformità" ha mostrato un notevole incremento nel periodo analizzato, passando dal 7,66% nella stagione 1995-1996 al 30,61% nell'ultima stagione considerata, con un aumento complessivo di 22,95 punti percentuali (281,25%). Questo tipo di autenticità, che sottolinea l'importanza di mantenere la fedeltà alla drammaturgia originale e alla visione dell'autore, è particolarmente apprezzata dalla critica (vedi grafico 3.1). Come afferma un critico:

"Il rapporto tra tradizioni e innovazioni deve esistere, ma sempre nel rispetto della drammaturgia. L'opera deve funzionare come pensato dall'autore, senza essere distorta, e lo spettatore deve riuscire a comprendere ciò che vede. La chiarezza di realizzazione e il lavoro di regia sulla recitazione dei personaggi sono essenziali per rendere tutto più naturale e credibile" (critico #3).

Un picco positivo si evidenzia nella stagione 2009-2010, con un massimo del 34,42%. Nella stagione successiva, però, si verifica un calo improvviso al 18,18%. Questo declino riflette il periodo di crisi che ha colpito l'opera lirica, aggravato dalle difficoltà finanziarie e dai tagli ai finanziamenti pubblici e privati a seguito della crisi globale del 2008. Questi problemi hanno avuto un impatto notevole sulla capacità delle istituzioni liriche di produrre nuove opere mantenendo standard di alta qualità. Tale tensione è riflessa anche nel parere di un esperto del settore:

"Con l'arrivo della crisi e la conseguente chiusura dei fondi da parte delle amministrazioni comunali e regionali, si è verificato un fenomeno noto come "arenizzazione". Questo termine descrive la concentrazione sui titoli programmati all'Arena di Verona, un luogo tradizionalmente dedicato a spettacoli pensati per turisti

internazionali. I visitatori, provenienti da paesi come Cina, Stati Uniti, Germania e Giappone, non cercano opere contemporanee, ma preferiscono i classici come 'La Traviata', 'Rigoletto', 'Il Trovatore' di Verdi e 'La Bohème', 'Turandot' di Puccini, oppure 'Il Barbiere di Siviglia' di Rossini. Di conseguenza, c'è stata una riduzione dei repertori a circa 20-30 titoli ricorrenti, poiché i sovrintendenti, con budget ridotti, puntavano su produzioni sicure per vendere i biglietti. Così, opere meno conosciute, come 'Luisa Miller' di Verdi, non attiravano pubblico" (critico #4).

Ulteriori esempi si possono trovare nelle recensioni raccolte durante questa ricerca:

“Sforzi e, naturalmente, grandi economie che però, applicate alla realizzazione scenografica del capolavoro verdiano, non hanno assolutamente inficiato il risultato artistico” (Recensione opera Il Trovatore, Vizioli Stefano, Il Giornale della Musica, 2009, Teatro Verdi di Trieste)

E ancora esemplare un commento reperibile su Operaclick riguardante la messa in scena de La Sonnambula al Teatro La Fenice di Venezia nel 2012:

“In tempi di vacche sempre più magre e di budget all'osso la scelta di impiegare con intelligenza ed oculatezza le risorse già in forza nella pianta organica del teatro è risultata ancora una volta vincente.” (Recensione opera La Sonnambula, Morassi Bepi, Operaclick, 2012, Teatro La Fenice)

Questa difficoltà ha visto però un tentativo di risanamento con il decreto legge “Valore Cultura” del 2013. Infatti, dopo tale anno, l'autenticità come “conformità” ha mostrato una crescita costante, raggiungendo il 27,62% nella stagione 2013-2014 (vedi Tabella 1).

Infine, il grafico 4.4.1 illustra, l'autenticità come “coerenza” che inizia con una percentuale dell'11,48% e raggiunge il 37,69% alla fine del periodo analizzato, registrando un incremento di 26,21 punti percentuali (212,5%) nell'arco di vent'anni. Un significativo incremento si osserva nella stagione 2000-2001, quando la presenza di questo tipo di autenticità sale al 35,42%. A partire da questi anni, infatti, si assiste all'ascesa di grandi

registi innovatori, il cui approccio è stato sempre più apprezzato nel tempo. Come osserva un esperto del settore:

“I grandi registi, con i loro nomi di spicco, hanno avuto un ruolo determinante nel coinvolgere il pubblico grazie a spettacoli di altissima qualità. Penso a importantissimi registi che hanno scardinato la tradizione. In Italia, ad esempio, c'è un regista di nome Damiano Michieletto, considerato il regista italiano più importante, che ha debuttato a metà degli anni 2000 circa, e che negli ultimi 15 anni è diventato uno dei registi più influenti a livello internazionale, avendo un grande impatto sul panorama teatrale italiano” (critico #5)

Inoltre, secondo un altro conoscitore:

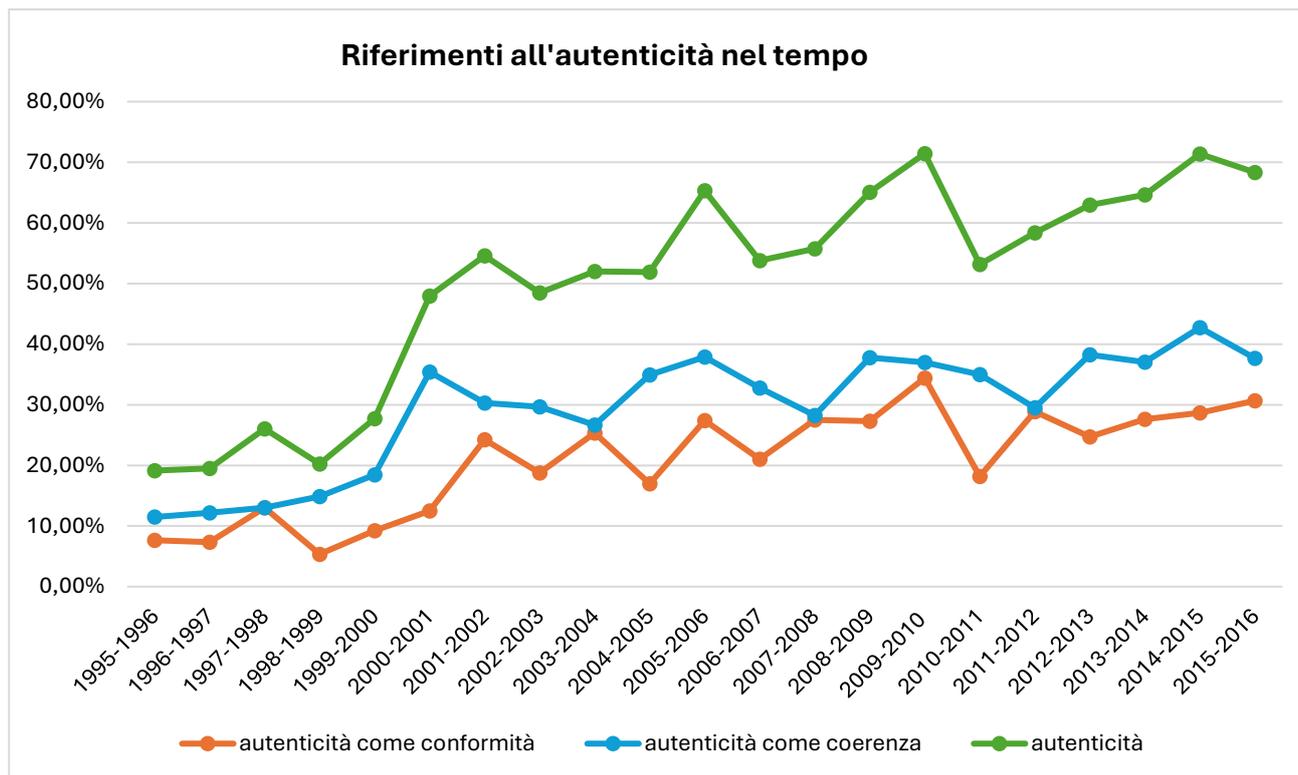
“È come se l'aspetto registico, che non è solo visivo, includendo scenografie e possibilità tecnologiche come l'inserimento di video e l'interazione della scena con altri media, ma che coinvolge anche la reinterpretazione della drammaturgia, porti a stimolare l'interesse e il dibattito, suscitando maggiore attenzione anche da parte della critica” (critico #4).

Infatti:

“Nel corso degli anni, questo modo di interpretare e proporre l'opera è diventato sempre più diffuso e apprezzato, anche perché spesso questi spettacoli hanno raggiunto un livello tecnico nella recitazione e nella realizzazione delle scene e dei costumi estremamente raffinato, a volte addirittura superiore, o comunque più moderno e più immediatamente comprensibile per il pubblico odierno rispetto a quello tradizionale” (critico #5).

In conclusione, si evince che i critici, nei loro processi di valutazioni, tendono a concentrarsi maggiormente sull'autenticità come “coerenza”, seguita poi dall'autenticità come “conformità” come dimostrato dal grafico 4.4.1.

Grafico 4.4.1.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

4.5 Autenticità e valutazione dei critici

L'indicatore n. 4, chiamato "autenticità e valutazione dei critici", è stato ideato per misurare la presenza e l'assenza delle due tipologie di autenticità ("conformità" e "coerenza") nelle recensioni per ogni stagione, in relazione alle valutazioni della critica, suddivise in positive, neutre e negative. Diversamente dall'indicatore 3, qui si considerano sia i casi in cui è riportato il valore "1", che indica la presenza di autenticità, sia quelli in cui è riportato il valore "0", che segnala la sua assenza, ovvero l'inautenticità. Inoltre, è stata calcolata la percentuale di ciascuna tipologia di recensione rispetto al totale per ogni stagione.

Procediamo ora con l'illustrazione dei dati attraverso un'analisi descrittiva.

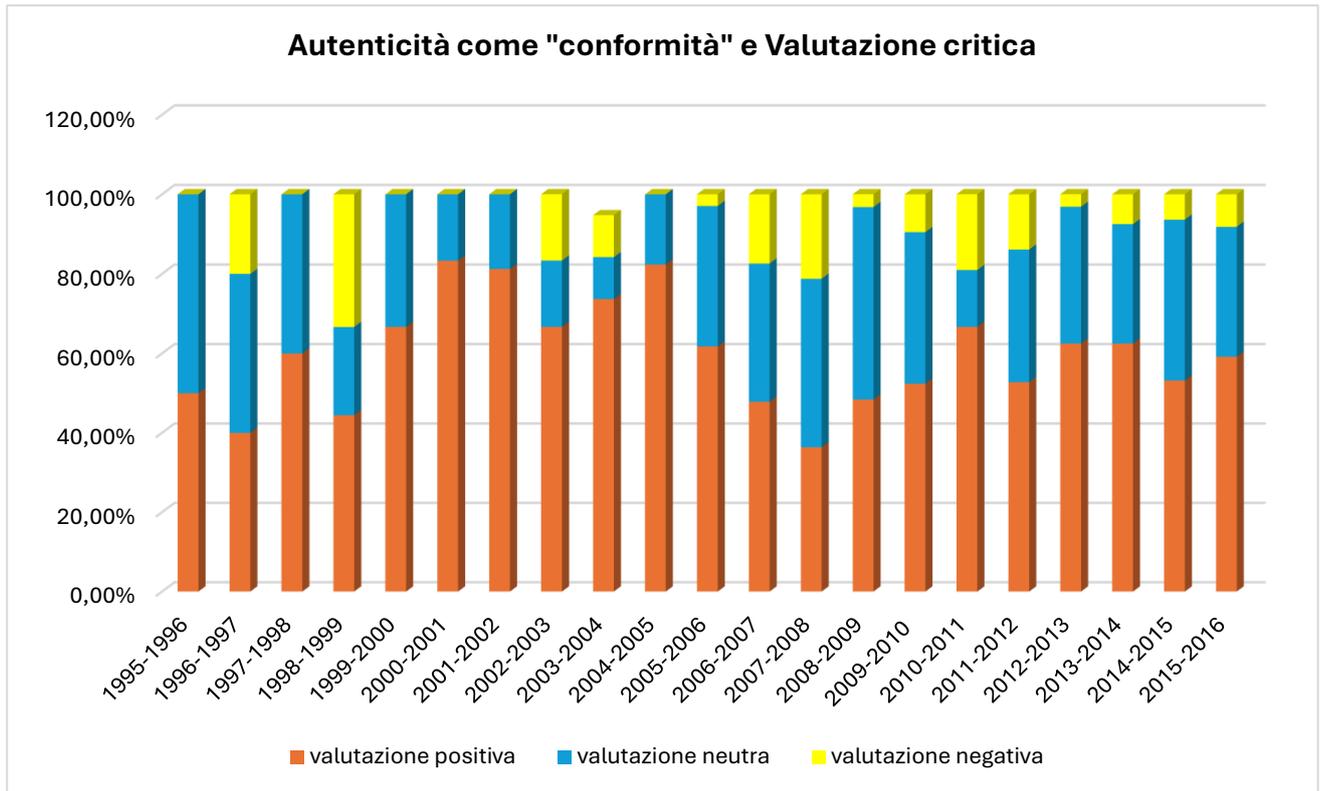
Per rendere i risultati più chiari, verranno presentati dei grafici che mettono in evidenza i trend principali e le variazioni stagionali. I dettagli specifici, relativi al periodo 1995-1996 fino alla stagione 2015-2016, sono riportati nelle tabelle inserite nell'appendice finale dell'elaborato (vedi Tabella 2 - Autenticità come "conformità" e Valutazione Critica;

Tabella 3 - Inautenticità come “conformità” e Valutazione Critica; Tabella 4 -Autenticità come “coerenza” e Valutazione Critica; Tabella 5 - Inautenticità come “coerenza” e Valutazione Critica).

Dall'analisi dei dati relativi all'indicatore n.4 emerge chiaramente una tendenza della critica a esprimere valutazioni positive nei confronti delle produzioni operistiche ritenute autentiche, secondo le definizioni di autenticità come “conformità” (vedi grafico 4.5.1) e “coerenza” (vedi grafico 4.5.3). Al contrario, le produzioni considerate inautentiche, secondo le stesse definizioni, tendono a ricevere giudizi negativi (vedi grafico 4.5.2 e grafico 4.5.4).

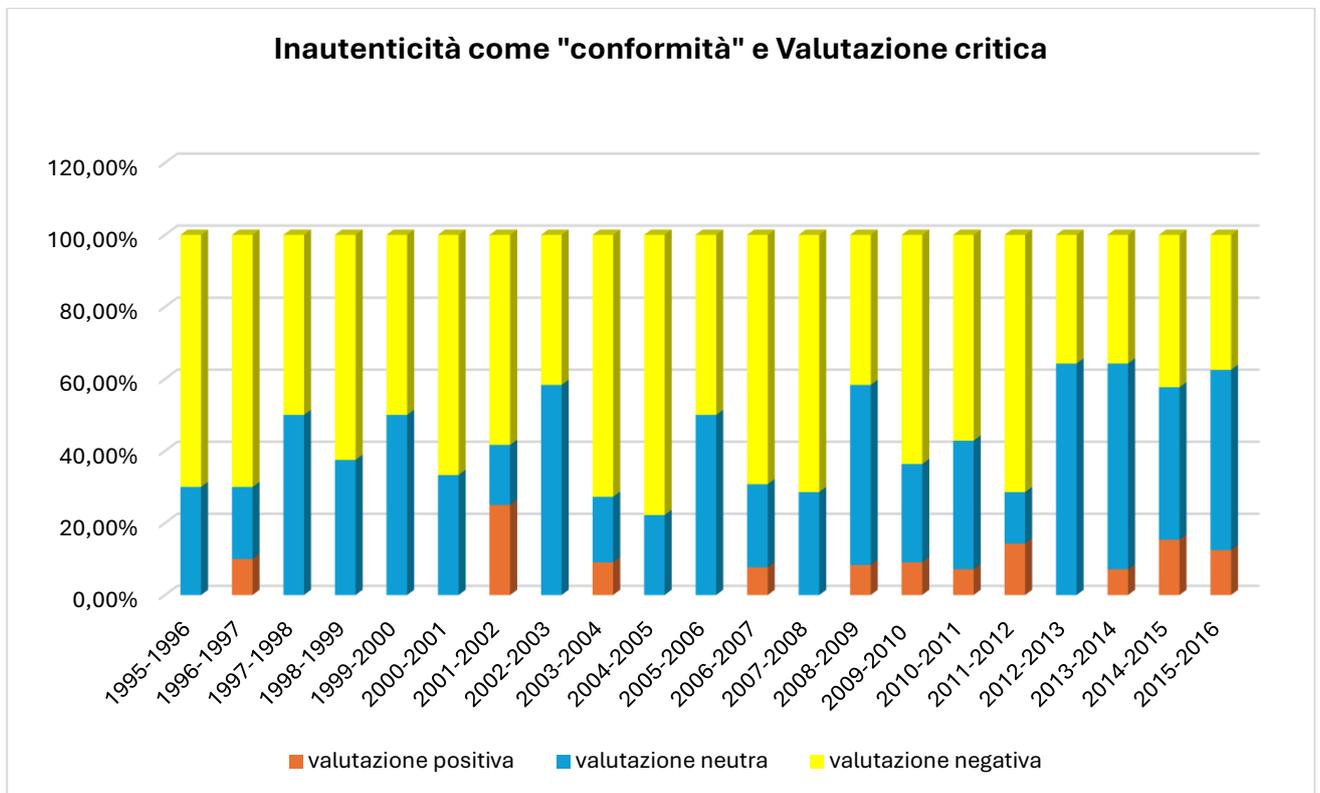
Questi risultati confermano quanto già osservato da Glynn e Lounsbury (2005), ovvero che, in un contesto culturale in costante evoluzione e caratterizzato da logiche concorrenti, i critici tendono a valorizzare l'autenticità nella programmazione, esprimendo recensioni positive. Pertanto, nei processi di valutazione, la critica rivendica l'autenticità nel preservare la purezza della rappresentazione, contrastando al contempo le minacce di assimilazione da parte del mercato e della cultura mainstream (pp. 1031-1055).

Grafico 4.5.1.



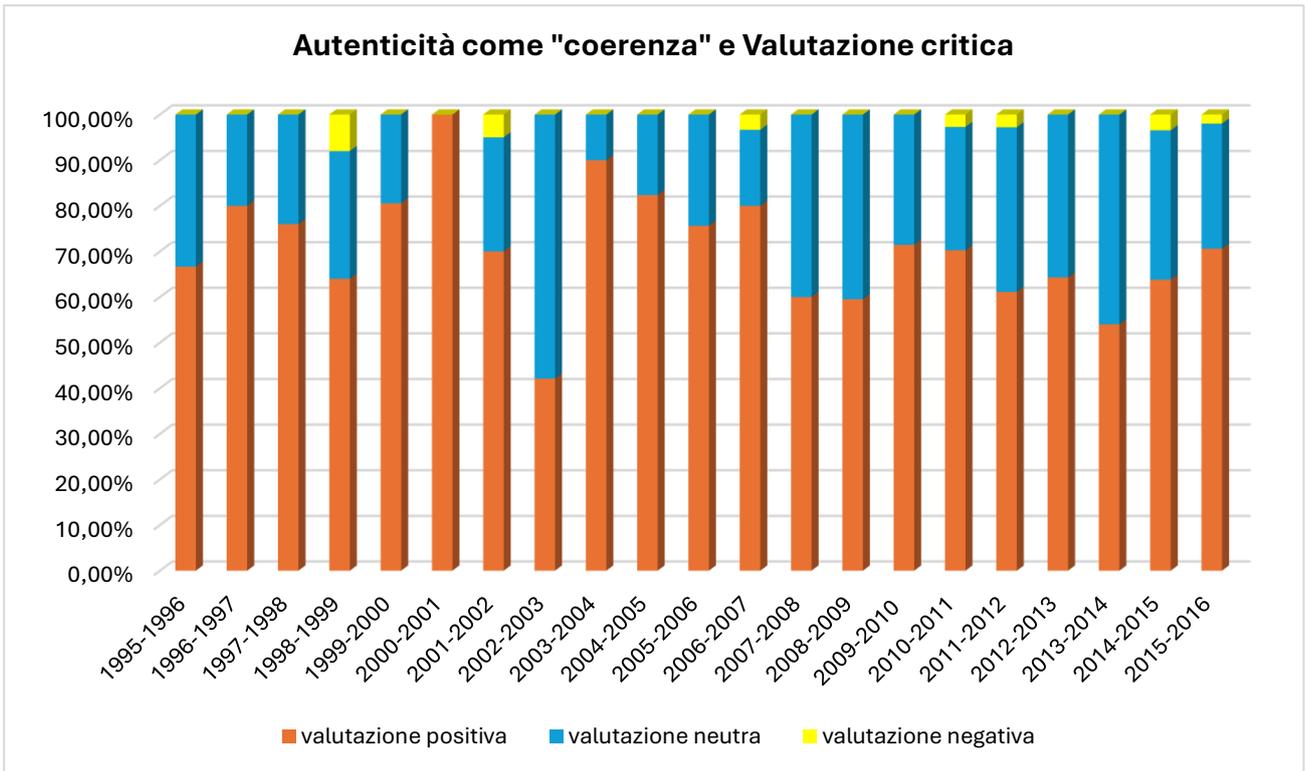
Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Grafico 4.5.2.



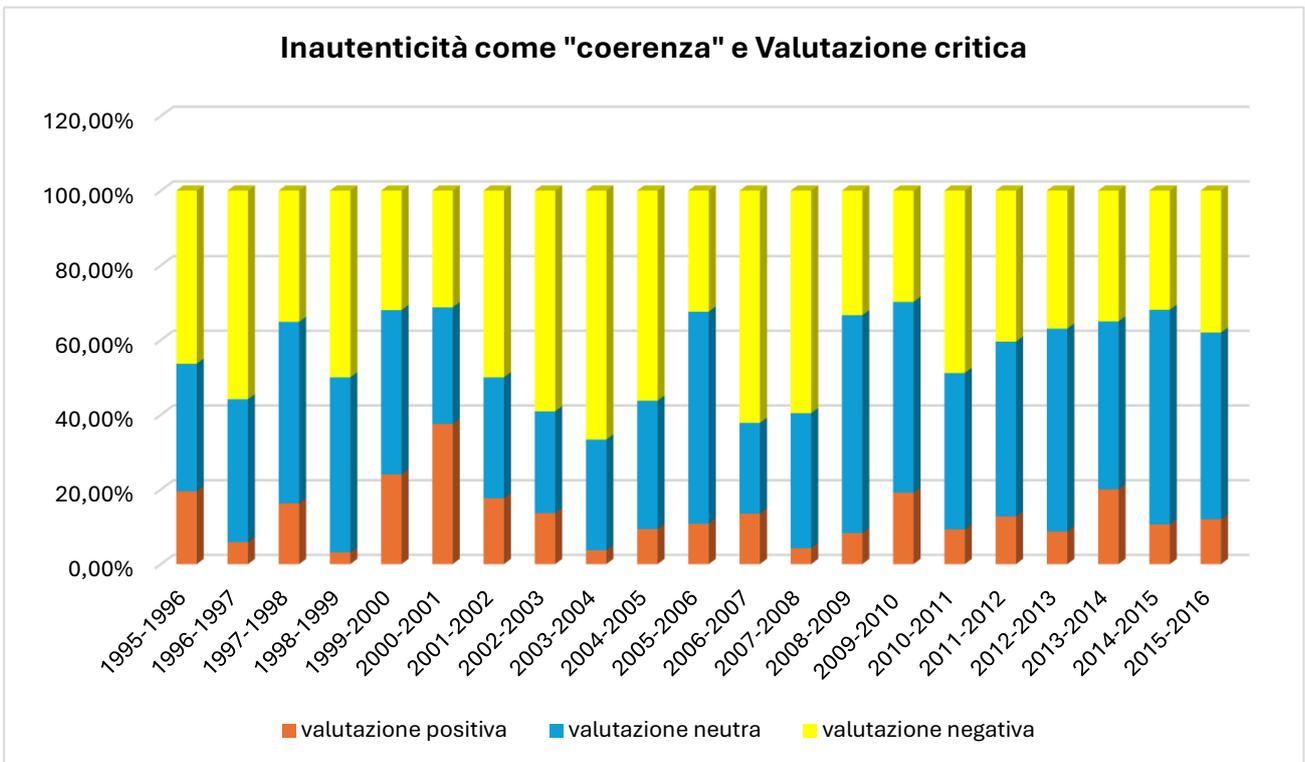
Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Grafico 4.5.3.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

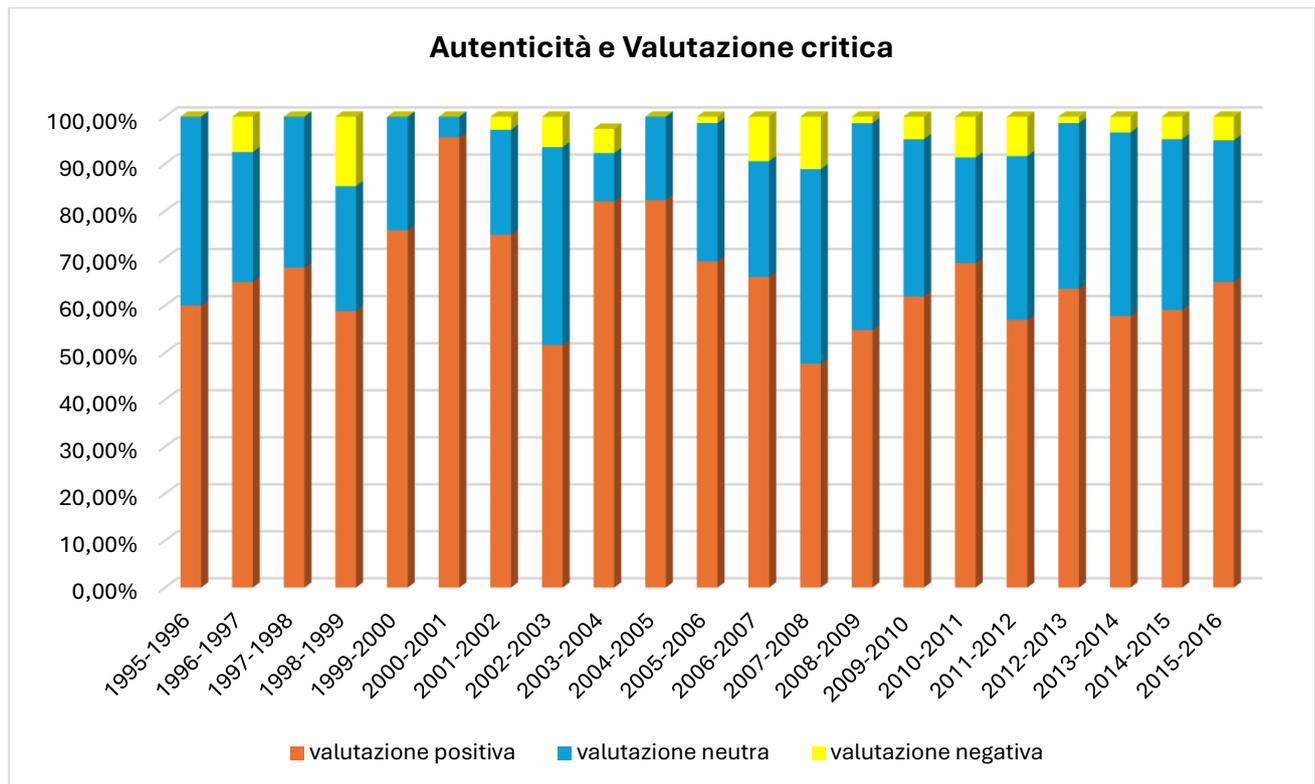
Grafico 4.5.4.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

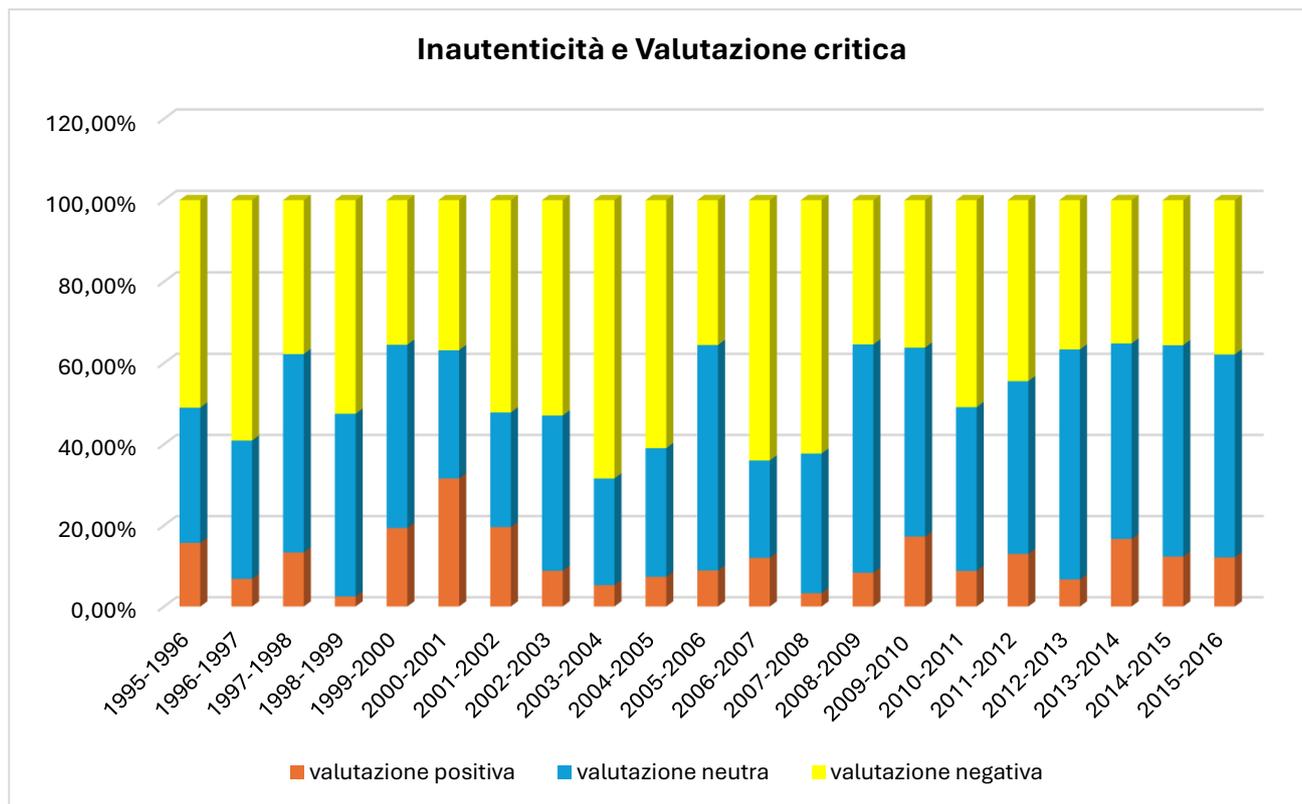
Inoltre, si è voluto esaminare anche l'autenticità, intesa come la presenza di almeno uno dei due significati di autenticità considerati per ogni tipologia di valutazione critica, ossia positiva, neutra e negativa. I grafici 3.9 e 3.10 illustrano ulteriormente la stessa dinamica già osservata separatamente per ciascuna definizione di autenticità (vedi Tabella Tab. 6 – Autenticità e Valutazione Critica e Tabella 7 - Inautenticità e Valutazione Critica).

Grafico 4.5.5.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Grafico 4.5.6.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Accanto alla tendenza a giudicare favorevolmente le esecuzioni che dimostrano autenticità nel linguaggio visivo, confermando così l'importanza di questo concetto nelle recensioni, si è voluto anche determinare quale dei due significati del termine autenticità sia più influente nel generare valutazioni positive da parte dei critici.

Dall'analisi comparativa dei risultati ottenuti dalle due categorie di autenticità, è emerso che l'autenticità definita come "coerenza" facilita maggiormente l'ottenimento di valutazioni positive da parte della critica, rispetto a quella definita come "conformità" alla tradizione.

I grafici sottostanti chiariscono ulteriormente questa dinamica. In particolare, confrontando il grafico 4.5.7, che rappresenta la media percentuale per l'autenticità come "conformità", con il grafico 4.5.8, che mostra invece la media percentuale per l'autenticità "coerente", si osserva che, sebbene entrambe le tipologie ricevano prevalentemente valutazioni positive rispetto a quelle neutre e negative, la percentuale di recensioni positive per l'autenticità "coerente" (70,59%) supera quella dell'autenticità "conforme" (59,62%). Questo conferma che l'autenticità intesa come "coerenza" ha un impatto

maggiore sull'apprezzamento del linguaggio visivo e, di conseguenza, sull'opinione favorevole espressa dai critici nelle loro recensioni.

Difatti, il ruolo del regista ha iniziato a rivestire una crescente importanza, in particolare a partire dagli anni 2000, come conferma un esperto del settore:

“Attualmente, il regista è considerato un autentico interprete dell'opera e, forse, tra tutti gli interpreti, è quello con la maggiore libertà[...]. Il regista ha la possibilità di intervenire liberamente [...] Con l'aumento dell'importanza e del peso di questo ruolo interpretativo, anche la critica ha dovuto dedicare sempre più spazio all'analisi e all'interpretazione di ciò che viene rappresentato sul palco.”(critico #5)

Inoltre, risulta interessante notare il livello delle recensioni negative riportato nei medesimi grafici: la percentuale media di recensioni negative per l'autenticità come "conformità" è del 9,19%, mentre per quella "coerente" si attesta all'1,30%, un valore molto vicino allo zero, che rafforza ulteriormente la tendenza descritta.

I grafici 4.5.9. e 4.5.10 mostrano invece le percentuali medie relative all'inautenticità per entrambe le definizioni, illustrando una dinamica simile a quella argomentata per l'autenticità: un apprezzamento dell'autenticità come "coerenza" rispetto a quella come "conformità". Ponendo attenzione ai grafici, si osserva una media percentuale, relativa al parere negativo, più elevata per l'autenticità conforme rispetto a quella coerente, rispettivamente 56,93% e 44,34%.

Si evince, dunque, che i critici ricorrono al concetto di autenticità inteso come "coerenza" per motivare una recensione positiva, mentre utilizzano l'autenticità come "conformità" per giustificare un giudizio negativo all'interno della recensione.

Inoltre, si riscontra una modesta presenza di recensioni neutre, segnale che il critico preferisce non prendere una posizione chiara, evidenziando, così, una maggiore difficoltà nel ravvisare ciò che viene percepito come inautentico rispetto a ciò che è ritenuto autentico – ambito in cui la critica tende invece ad esprimere opinioni più definite - secondo entrambe le accezioni del termine investigato.

Infine, analizzando più da vicino la preferenza per l'autenticità intesa come "coerenza" rispetto a quella come "conformità", si nota una corrispondenza con il grafico 4.4.1, il

quale evidenzia la maggiore rilevanza attribuita al concetto di autenticità legato al segno distintivo del regista e alla coerenza della sua visione scenica. Tale risultato avvalorava la tendenza discussa in questo paragrafo: l'autenticità intesa come "coerenza" si rivela più efficace nel suscitare valutazioni positive sul linguaggio visivo dell'opera lirica.

Grafico 4.5.7.

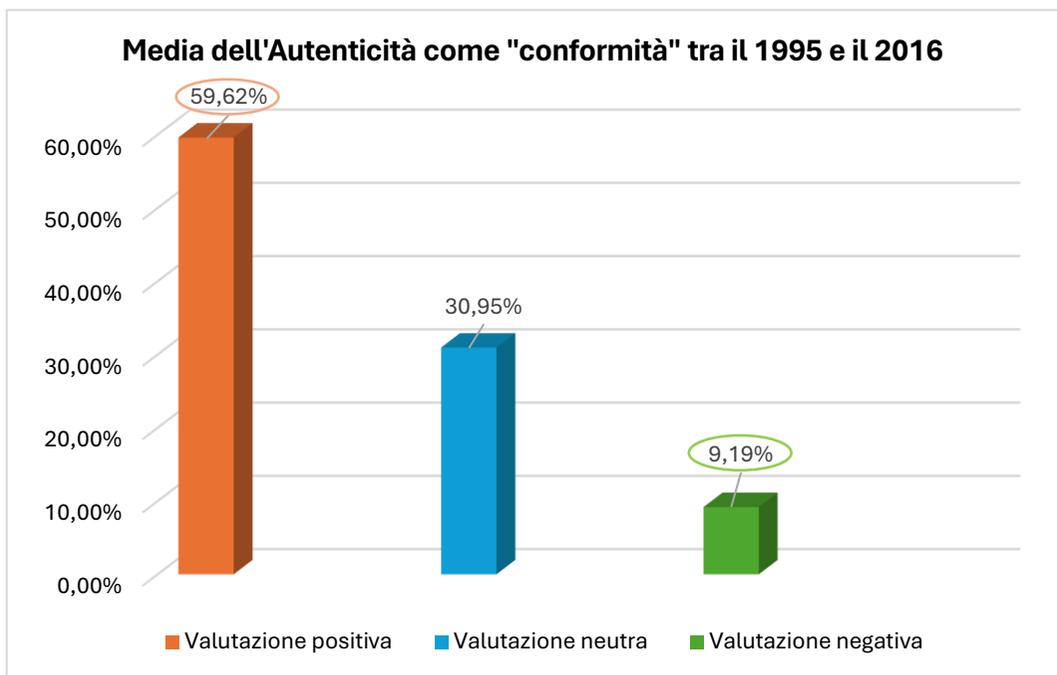
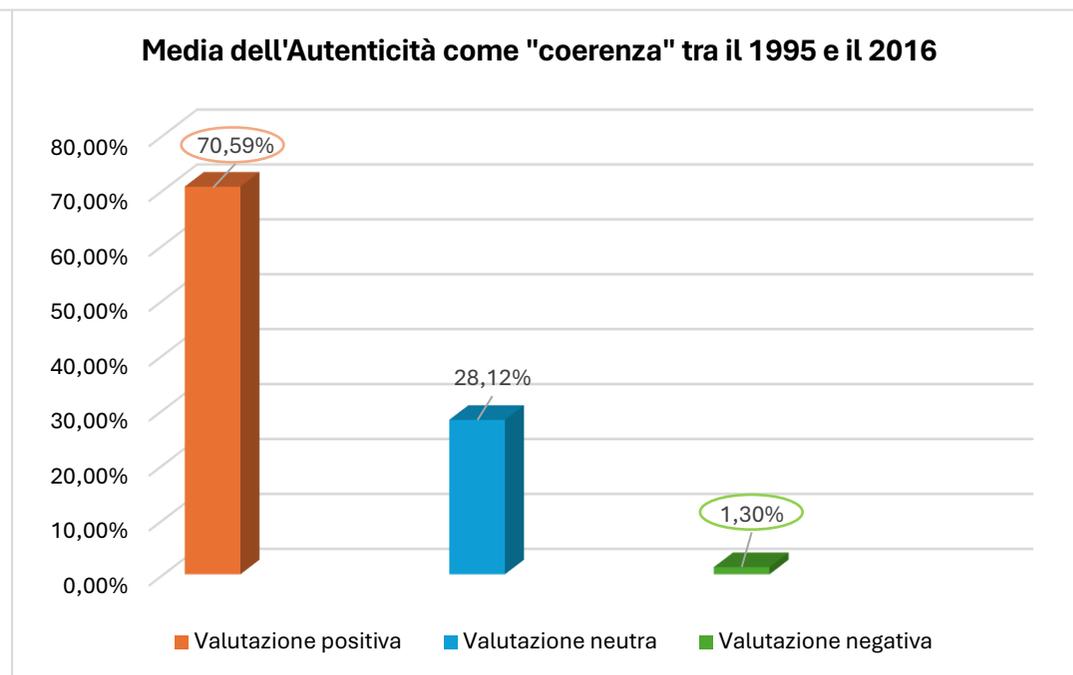


Grafico 4.5.8.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

Grafico 4.5.9.

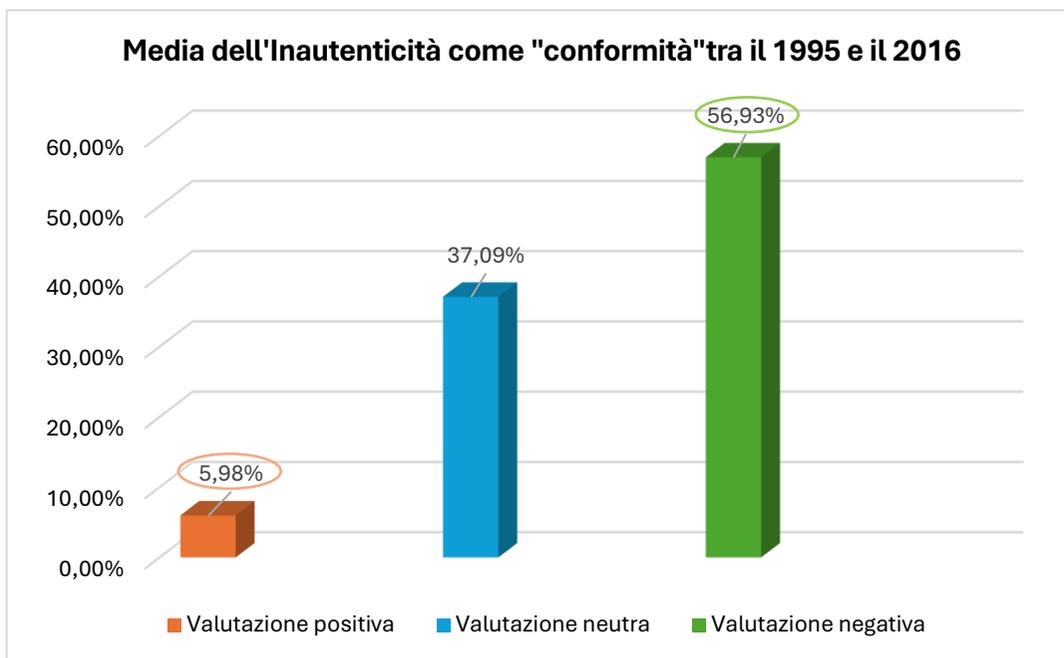
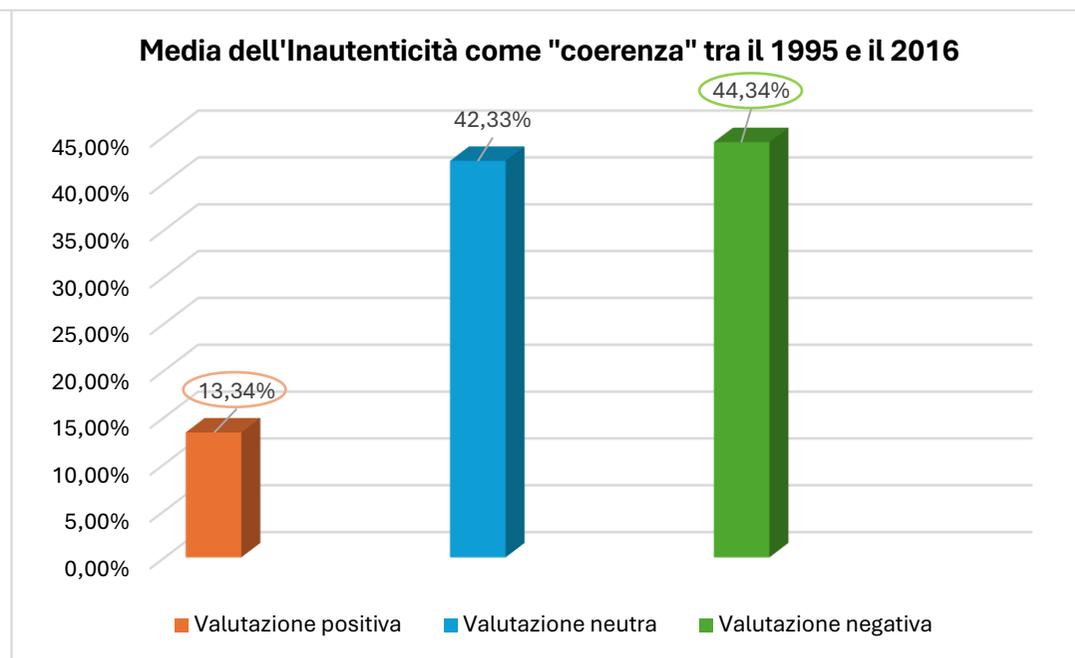


Grafico 4.5.10.



Fonte: Elaborazione personale dai dati quantitativi raccolti

CONCLUSIONE

Questo elaborato ha avuto l'obiettivo di arricchire la letteratura sull'innovazione artistica, offrendo un contributo specifico riguardo al ruolo della critica nella valutazione delle regie innovative delle opere liriche italiane, con particolare riferimento al concetto di autenticità. L'analisi si è concentrata sulla metodologia impiegata dai critici per giudicare e legittimare la reinterpretazione di uno spettacolo in chiave innovativa e sull'autenticità percepita di tale operazione, nel periodo compreso tra la stagione teatrale 1995-1996 e la stagione 2015-2016.

Una prima analisi delle recensioni estrapolate dagli annuari EDT dell'opera lirica in Italia e dalle principali testate giornalistiche italiane di critica musicale online (come Operaclick, GDM - Giornale della Musica, GBOPERA Magazine, ecc.) ha permesso di comprendere meglio l'evoluzione della percezione della critica riguardo all'innovazione in ambito operistico. L'elaborazione successiva dei dati raccolti nel *database* analitico ha evidenziato un cambiamento significativo nel modo di recensire le opere. Durante il periodo esaminato, si osserva un'evoluzione nei discorsi critici, con una crescente attenzione sul ruolo della regia lirica, spesso a scapito della componente musicale e delle performance degli attori e cantanti. È emersa inoltre una tendenza positiva e in crescita verso le regie innovative, preferite a quelle tradizionali, grazie alla maggiore accettazione di registi considerati innovativi. Tale apertura è stata favorita sia dal pubblico, che grazie a internet ha potuto interagire più direttamente con le istituzioni e confrontarsi con altri appassionati, sia dalla critica, che ha ampliato la propria prospettiva oltre i confini nazionali, dove l'approccio innovativo è già consolidato da tempo.

Inoltre, è emerso che le fondazioni lirico-sinfoniche, seguendo le preferenze espresse dalla critica, tendono a privilegiare produzioni innovative di tipo "robusto". Queste rappresentazioni riescono a coniugare il rischio dell'innovazione con la sicurezza della tradizione, introducendo elementi nuovi senza allontanarsi eccessivamente da ciò che è familiare.

Infatti, le regie robuste reinterpretano il classico tramite tecniche come la trasposizione o l'astrazione, mantenendo inalterato il libretto. Al contrario, le produzioni di tipo

radicale suggeriscono modifiche più incisive, introducendo anche cambiamenti alle componenti drammaturgiche dell'opera stessa. Invero, la critica mostra una scarsa inclinazione verso queste interpretazioni più radicali, poiché alterare il libretto, se fatto in modo inadeguato, può distorcere il messaggio originale dell'opera e compromettere l'intera messa in scena. Di conseguenza, tali produzioni vengono percepite come meno autentiche rispetto a quelle robuste, sia in termini di "conformità" che di "coerenza".

Un'analisi più approfondita ha mostrato che, indipendentemente dall'adozione dell'astrazione o della trasposizione, la scelta di rinnovare un'opera attraverso la tipologia robusta porta inevitabilmente al favore della critica. Per l'appunto, entrambe le tecniche veicolano l'opera lirica mediante un linguaggio simbolico e innovativo, capace di coinvolgere anche un pubblico meno esperto. In particolare, l'astrazione offre una visione scenografica che immerge lo spettatore nella rappresentazione, mentre la trasposizione, che sposta la vicenda in un passato recente o nella contemporaneità, favorisce una maggiore immedesimazione e comprensione del dramma in scena.

Altresì, l'analisi delle recensioni raccolte e delle interviste condotte con critici esperti ha rivelato come il concetto di autenticità abbia acquisito crescente rilevanza nel tempo, sviluppando due interpretazioni principali: autenticità come "conformità" alla tradizione e al significato originario dell'opera, e autenticità come "coerenza", riferita alla forte impronta personale del regista. Invero, i risultati mostrano che, tra le stagioni 1995-1996 e 2015-2016, l'importanza attribuita all'autenticità nei processi di valutazione delle produzioni operistiche italiane è aumentata, con una particolare attenzione verso l'autenticità intesa come "coerenza". Le produzioni che dimostrano tale qualità nel linguaggio visivo sono state infatti valutate più positivamente dalla critica. In aggiunta, è stata realizzata un'indagine più approfondita per comprendere quale tra le due interpretazioni di autenticità influenzi in maggior misura le valutazioni critiche.

I dati chiariscono che l'autenticità come "coerenza", oltre a essere più presente nelle recensioni, è anche più determinante nel generare valutazioni positive rispetto all'autenticità come "conformità".

Infine, questo studio ha messo in luce l'importanza fondamentale del giudizio dei critici e la loro capacità di riconoscere e convalidare il valore emergente delle opere d'arte nel panorama culturale, influenzandone il successo sul mercato. In particolare,

l'apprezzamento maggiore per le produzioni innovative e autentiche di tipo robusto ha portato a un incremento della loro presenza nelle programmazioni teatrali. Al contrario, la percezione di inautenticità associata alle produzioni radicali e la conseguente valutazione negativa hanno contribuito a una minore inclusione di tali opere nei palinsesti stagionali.

Nonostante la crescente inclinazione verso l'innovazione, il processo di rinnovamento nell'opera lirica è ancora in fase di sviluppo e presenta margini significativi di miglioramento nell'integrazione del carattere innovativo. È opportuno che le istituzioni teatrali diventino più consapevoli dell'importanza di aggiornare le modalità di rappresentazione delle opere liriche. Difatti, la necessità di un rinnovamento lirico più incisivo, come emerso dallo studio, svolge un ruolo cruciale nell'avvicinare un pubblico sempre più diversificato e nel soddisfare i compiti di educazione e formazione culturale collettiva.

I limiti principali di questa ricerca sono stati tre. Innanzitutto, l'analisi della letteratura esistente ha evidenziato una carenza di studi specifici sull'innovazione artistica nell'opera lirica. Inoltre, durante la raccolta dei dati quantitativi, si è riscontrata una notevole difficoltà nel reperire le recensioni, con numerose rappresentazioni prive di recensioni, rendendo difficile la raccolta di informazioni sulle scelte registiche delle opere analizzate. Infine, si è osservata una quasi totale mancanza di indagini sul concetto dell'autenticità in relazione all'opera lirica.

In questo contesto, lo studio contribuisce a fornire uno strumento di analisi per il fenomeno dell'innovazione artistica, con un focus particolare sulla metodologia di valutazione da parte della critica, in termini di linguaggio visivo e autenticità, nel contesto operistico italiano.

Le ricerche future potrebbero approfondire ulteriormente il tema dell'innovazione artistica, considerando non solo il tipo di istituzione teatrale e la sua dimensione e prestigio, ma anche l'influenza della visione del direttore teatrale in carica, per comprendere se questi fattori influenzano l'inserimento di opere innovative nelle programmazioni teatrali. Fenomeni che, sebbene accennati in questo studio, sembrano avere un impatto non indifferente nella selezione delle opere messe in scena.

Infine, ulteriori ricerche potrebbero esplorare ulteriormente il concetto di autenticità.

Durante l'analisi condotta, è emersa la possibilità di attribuire significati aggiuntivi al concetto di autenticità, oltre ai due già identificati. Una possibile riflessione potrebbe iniziare dall'intendere l'autenticità come la capacità della messa in scena di creare una connessione tra il passato e il presente, avvicinando maggiormente il pubblico contemporaneo e potenziando la sensibilizzazione e la validità della regia considerata innovativa.

APPENDICE

Tab. 1 - Autenticità

Stagione	Autenticità come "conformità"	Autenticità come "coerenza"	Autenticità
1995-1996 (s1) (N = 209 recensioni)	16 * (7,66%)**	24 (11,48%)	40 (19,14%)
1996-1997 (s2) (N = 205 recensioni)	15 (7,32%)	25 (12,20%)	40 (19,51%)
1997-1998 (s3) (N = 192 recensioni)	25 (13,02%)	25 (13,02%)	50 (26,04%)
1998-1999 (s4) (N = 168 recensioni)	9 (5,36%)	25 (14,88%)	34 (20,24%)
1999-2000 (s5) (N = 195 recensioni)	18 (9,23%)	36 (18,46%)	54 (27,69%)
2000-2001 (s6) (N = 48 recensioni)	6 (12,50%)	17 (35,42%)	23 (47,92%)
2001-2002 (s7) (N = 66 recensioni)	16 (24,24%)	20 (30,30%)	36 (54,55%)
2002-2003 (s8) (N = 64 recensioni)	12 (18,75%)	19 (29,69%)	31 (48,44%)
2003-2004 (s9) (N = 75 recensioni)	19 (25,33%)	20 (26,67%)	39 (52,00%)
2004-2005 (s10) (N = 106 recensioni)	18 (16,98%)	37 (34,91%)	55 (51,89%)
2005-2006 (s11) (N = 124 recensioni)	34 (27,42%)	47 (37,90%)	81 (65,32%)
2006-2007 (s12) (N = 119 recensioni)	25 (21,01%)	39 (32,77%)	64 (53,78%)
2007-2008 (s13) (N = 131 recensioni)	36 (27,48%)	37 (28,24%)	73 (55,73%)
2008-2009 (s14) (N = 143 recensioni)	39 (27,27%)	54 (37,76%)	95 (65,03%)
2009-2010 (s15) (N = 154 recensioni)	53 (34,42%)	57 (37,01%)	110 (71,43%)
2010-2011 (s16) (N = 143 recensioni)	26 (18,18%)	50 (34,97%)	76 (53,15%)
2011-2012 (s17) (N = 149 recensioni)	43 (28,86%)	44 (29,53%)	87 (58,39%)
2012-2013 (s18) (N = 162 recensioni)	40 (24,69%)	62 (38,27%)	102 (62,96%)

2013-2014 (s19) (N = 181 recensioni)	50 (27,62%)	67 (37,02%)	117 (64,64%)
2014-2015 (s20) (N = 206 recensioni)	59 (28,64%)	88 (42,72%)	147 (71,36%)
2015-2016 (s21) (N = 199 recensioni)	61 (30,65%)	75 (37,69%)	136 (68,34%)

*Numero di recensioni con presenza autenticità (“conformità” e “coerenza”)

** % sul totale delle recensioni per ogni stagione

Tab. 2 – Autenticità come “conformità” e Valutazione Critica

Stagione	Autenticità come conformità/positiva	Autenticità come conformità/neutra	Autenticità come conformità/negativa
1995-1996 (s1) (N = 16 recensioni)	8 * (50,00%)**	8 (50,00%)	0 (0,00%)
1996-1997 (s2) (N = 15 recensioni)	6 (40,00%)	6 (40,00%)	3 (20,00%)
1997-1998 (s3) (N = 25 recensioni)	15 (60,00%)	10 (40,00%)	0 (0,00%)
1998-1999 (s4) (N = 9 recensioni)	4 (44,44%)	2 (22,22%)	3 (33,33%)
1999-2000 (s5) (N = 18 recensioni)	12 (66,67%)	6 (33,33%)	0 (0,00%)
2000-2001 (s6) (N = 6 recensioni)	5 (83,33%)	1 (16,67%)	0 (0,00%)
2001-2002 (s7) (N = 16 recensioni)	13 (81,25%)	3 (18,75%)	0 (0,00%)
2002-2003 (s8) (N = 12 recensioni)	8 (66,67%)	2 (16,67%)	2 (16,67%)
2003-2004 (s9) (N = 19 recensioni)	14 (73,68%)	2 (10,53%)	2 (10,53%)
2004-2005 (s10) (N = 17 recensioni)	14 (82,35%)	3 (17,65%)	0 (0,00%)
2005-2006 (s11) (N = 34 recensioni)	21 (61,76%)	12 (35,29%)	1 (2,94%)
2006-2007 (s12) (N = 23 recensioni)	11 (47,83%)	8 (34,78%)	4 (17,39%)
2007-2008 (s13) (N = 33 recensioni)	12 (36,36%)	14 (42,42%)	7 (21,21%)
2008-2009 (s14) (N = 31 recensioni)	15 (48,39%)	15 (48,39%)	1 (3,23%)
2009-2010 (s15) (N = 42 recensioni)	22 (52,38%)	16 (38,10%)	4 (9,52%)
2010-2011 (s16) (N = 21 recensioni)	14 (66,67%)	3 (14,29%)	4 (19,05%)
2011-2012 (s17) (N = 36 recensioni)	19 (52,78%)	12 (33,33%)	5 (13,89%)
2012-2013 (s18) (N = 32 recensioni)	20 (62,50%)	11 (34,38%)	1 (3,13%)
2013-2014 (s19) (N = 40 recensioni)	25 (62,50%)	12 (30,00%)	3 (7,50%)
2014-2015 (s20) (N = 47 recensioni)	25 (53,19%)	19 (40,43%)	3 (6,38%)
2015-2016 (s21) (N = 49 recensioni)	29 (59,18%)	16 (32,65%)	4 (8,16%)

*Numero di recensioni per ciascuna categoria

** % sul totale delle recensioni per ogni stagione in cui vi è autenticità come conformità

Tab. 3 - Inautenticità come “conformità” e Valutazione Critica

Stagione	Inautenticità come conformità/positiva	Inautenticità come conformità/neutra	Inautenticità come conformità/negativa
1995-1996 (s1) (N = 10 recensioni)	0 * (0,00%)**	3 (30,00%)	7 (70,00%)
1996-1997 (s2) (N = 10 recensioni)	1 (10,00%)	2 (20,00%)	7 (70,00%)
1997-1998 (s3) (N = 8 recensioni)	0 (0,00%)	4 (50,00%)	4 (50,00%)
1998-1999 (s4) (N = 8 recensioni)	0 (0,00%)	3 (37,50%)	5 (62,50%)
1999-2000 (s5) (N = 6 recensioni)	0 (0,00%)	3 (50,00%)	3 (50,00%)
2000-2001 (s6) (N = 3 recensioni)	0 (0,00%)	1 (33,33%)	2 (66,67%)
2001-2002 (s7) (N = 12 recensioni)	3 (25,00%)	2 (16,67%)	7 (58,33%)
2002-2003 (s8) (N = 12 recensioni)	0 (0,00%)	7 (58,33%)	5 (41,67%)
2003-2004 (s9) (N = 11 recensioni)	1 (9,09%)	2 (18,18%)	8 (72,73%)
2004-2005 (s10) (N = 9 recensioni)	0 (0,00%)	2 (22,22%)	7 (77,78%)
2005-2006 (s11) (N = 8 recensioni)	0 (0,00%)	4 (50,00%)	4 (50,00%)
2006-2007 (s12) (N = 13 recensioni)	1 (7,69%)	3 (23,08%)	9 (69,23%)
2007-2008 (s13) (N = 14 recensioni)	0 (0,00%)	4 (28,57%)	10 (71,43%)
2008-2009 (s14) (N = 12 recensioni)	1 (8,33%)	6 (50,00%)	5 (41,67%)
2009-2010 (s15) (N = 11 recensioni)	1 (9,09%)	3 (27,27%)	7 (63,64%)
2010-2011 (s16) (N = 14 recensioni)	1 (7,14%)	5 (35,71%)	8 (57,14%)
2011-2012 (s17) (N = 7 recensioni)	1 (14,29%)	1 (14,29%)	5 (71,43%)
2012-2013 (s18) (N = 14 recensioni)	0 (0,00%)	9 (64,29%)	5 (35,71%)
2013-2014 (s19) (N = 14 recensioni)	1 (7,14%)	8 (57,14%)	5 (35,71%)
2014-2015 (s20) (N = 26 recensioni)	4 (15,38%)	11 (42,31%)	11 (42,31%)
2015-2016 (s21) (N = 16 recensioni)	2 (12,50%)	8 (50,00%)	6 (37,50%)

*Numero di recensioni per ciascuna categoria

** % sul totale delle recensioni per ogni stagione in cui non vi è autenticità come conformità

Tab. 4 - Autenticità come “coerenza” e Valutazione Critica

Stagione	Autenticità come coerenza/positiva	Autenticità come coerenza/neutra	Autenticità come coerenza/negativa
1995-1996 (s1) (N = 24 recensioni)	16 * (66,67%)**	8 (33,33%)	0 (00,00%)
1996-1997 (s2) (N = 25 recensioni)	20 (80,00%)	5 (20,00%)	0 (00,00%)
1997-1998 (s3) (N = 25 recensioni)	19 (76,00%)	6 (24,00%)	0 (00,00%)
1998-1999 (s4) (N = 25 recensioni)	16 (64,00%)	7 (28,00%)	2 (8,00%)
1999-2000 (s5) (N = 36 recensioni)	29 (80,56%)	7 (19,44%)	0 (0,00%)
2000-2001 (s6) (N = 17 recensioni)	17 (100,00%)	0 (00,00%)	0 (0,00%)
2001-2002 (s7) (N = 20 recensioni)	14 (70,00%)	5 (25,00%)	1 (5,00%)
2002-2003 (s8) (N = 19 recensioni)	8 (42,11%)	11 (57,89%)	0 (00,00%)
2003-2004 (s9) (N = 20 recensioni)	18 (90,00%)	2 (10,00%)	0 (00,00%)
2004-2005 (s10) (N = 34 recensioni)	28 (82,35%)	6 (17,65%)	0 (00,00%)
2005-2006 (s11) (N = 41 recensioni)	31 (75,61%)	10 (24,39%)	0 (00,00%)
2006-2007 (s12) (N = 30 recensioni)	24 (80,00%)	5 (16,67%)	1 (3,33%)
2007-2008 (s13) (N = 30 recensioni)	18 (60,00%)	12 (40,00%)	0 (00,00%)
2008-2009 (s14) (N = 42 recensioni)	25 (59,52%)	17 (40,48%)	0 (00,00%)
2009-2010 (s15) (N = 42 recensioni)	30 (71,43%)	12 (28,57%)	0 (00,00%)
2010-2011 (s16) (N = 37 recensioni)	26 (70,27%)	10 (27,03%)	1 (2,70%)
2011-2012 (s17) (N = 36 recensioni)	22 (61,11%)	13 (36,11%)	1 (2,78%)
2012-2013 (s18) (N = 42 recensioni)	27 (64,29%)	15 (35,71%)	0 (00,00%)
2013-2014 (s19) (N = 50 recensioni)	27 (54,00%)	23 (46,00%)	0 (00,00%)
2014-2015 (s20) (N = 58 recensioni)	37 (63,79%)	19 (32,76%)	2 (3,45%)
2015-2016 (s21) (N = 51 recensioni)	36 (70,59%)	14 (27,45%)	1 (1,96%)

*Numero di recensioni per ciascuna categoria

** % sul totale delle recensioni per ogni stagione in cui vi è autenticità come coerenza

Tab. 5 - Inautenticità come “coerenza” e Valutazione Critica

Stagione	Inautenticità come coerenza/positiva	Inautenticità come coerenza/neutra	Inautenticità come coerenza/negativa
1995-1996 (s1) (N = 41 recensioni)	8 * (19,51%)**	14 (34,15%)	19 (46,34%)
1996-1997 (s2) (N = 34 recensioni)	2 (5,88%)	13 (38,24%)	19 (55,88%)
1997-1998 (s3) (N = 37 recensioni)	6 (16,22%)	18 (48,65%)	13 (35,14%)
1998-1999 (s4) (N = 32 recensioni)	1 (3,13%)	15 (46,88%)	16 (50,00%)
1999-2000 (s5) (N = 25 recensioni)	6 (24,00%)	11 (44,00%)	8 (32,00%)
2000-2001 (s6) (N = 16 recensioni)	6 (37,50%)	5 (31,25%)	5 (31,25%)
2001-2002 (s7) (N = 34 recensioni)	6 (17,65%)	11 (32,35%)	17 (50,00%)
2002-2003 (s8) (N = 22 recensioni)	3 (13,64%)	6 (27,27%)	13 (59,09%)
2003-2004 (s9) (N = 27 recensioni)	1 (3,70%)	8 (29,63%)	18 (66,67%)
2004-2005 (s10) (N = 32 recensioni)	3 (9,38%)	11 (34,38%)	18 (56,25%)
2005-2006 (s11) (N = 37 recensioni)	4 (10,81%)	21 (56,76%)	12 (32,43%)
2006-2007 (s12) (N = 37 recensioni)	5 (13,51%)	9 (24,32%)	23 (62,16%)
2007-2008 (s13) (N = 47 recensioni)	2 (4,26%)	17 (36,17%)	28 (59,57%)
2008-2009 (s14) (N = 36 recensioni)	3 (8,33%)	21 (58,33%)	12 (33,33%)
2009-2010 (s15) (N = 47 recensioni)	9 (19,15%)	24 (51,06%)	14 (29,79%)
2010-2011 (s16) (N = 43 recensioni)	4 (9,30%)	18 (41,86%)	21 (48,84%)
2011-2012 (s17) (N = 47 recensioni)	6 (12,77%)	22 (46,81%)	19 (40,43%)
2012-2013 (s18) (N = 46 recensioni)	4 (8,70%)	25 (54,35%)	17 (36,96%)
2013-2014 (s19) (N = 40 recensioni)	8 (20,00%)	18 (45,00%)	14 (35,00%)
2014-2015 (s20) (N = 47 recensioni)	5 (10,64%)	27 (57,45%)	15 (31,91%)
2015-2016 (s21) (N = 50 recensioni)	6 (12,00%)	25 (50,00%)	19 (38,00%)

*Numero di recensioni per ciascuna categoria

** % sul totale delle recensioni per ogni stagione in cui non vi è autenticità come coerenza

Tab. 6 – Autenticità e Valutazione Critica

Stagione	Autenticità/positiva	Autenticità /neutra	Autenticità/negativa
1995-1996 (s1) (N = 40 recensioni)	24 * (60,00%)**	16 (40,00%)	0 (00,00%)
1996-1997 (s2) (N = 40 recensioni)	26 (65,00%)	11 (27,50%)	3 (7,50%)
1997-1998 (s3) (N = 50 recensioni)	34 (68,00%)	16 (32,00%)	0 (00,00%)
1998-1999 (s4) (N = 34 recensioni)	20 (58,82%)	9 (26,47%)	5 (14,71%)
1999-2000 (s5) (N = 54 recensioni)	41 (75,93%)	13 (24,07%)	0 (0,00%)
2000-2001 (s6) (N = 23 recensioni)	22 (95,65%)	1 (4,35%)	0 (0,00%)
2001-2002 (s7) (N = 36 recensioni)	27 (75,00%)	8 (22,22%)	1 (2,78%)
2002-2003 (s8) (N = 31 recensioni)	16 (51,61%)	13 (41,94%)	2 (6,45%)
2003-2004 (s9) (N = 39 recensioni)	32 (82,05%)	4 (10,26%)	2 (5,13%)
2004-2005 (s10) (N = 51 recensioni)	42 (82,35%)	9 (17,65%)	0 (00,00%)
2005-2006 (s11) (N = 75 recensioni)	52 (69,33%)	22 (29,33%)	1 (1,33%)
2006-2007 (s12) (N = 53 recensioni)	35 (66,04%)	13 (24,53%)	5 (9,43%)
2007-2008 (s13) (N = 63 recensioni)	30 (47,62%)	26 (41,27%)	7 (11,11%)
2008-2009 (s14) (N = 73 recensioni)	40 (54,79%)	32 (43,84%)	1 (1,37%)
2009-2010 (s15) (N = 84 recensioni)	52 (61,90%)	28 (33,33%)	4 (4,76%)
2010-2011 (s16) (N = 58 recensioni)	40 (68,97%)	13 (22,41%)	5 (8,62%)
2011-2012 (s17) (N = 72 recensioni)	41 (56,94%)	25 (34,72%)	6 (8,33%)
2012-2013 (s18) (N = 74 recensioni)	47 (63,51%)	26 (35,14%)	1 (1,35%)
2013-2014 (s19) (N = 90 recensioni)	52 (57,78%)	35 (38,89%)	3 (3,33%)
2014-2015 (s20) (N = 105 recensioni)	62 (59,05%)	38 (36,19%)	5 (4,76%)
2015-2016 (s21) (N = 100 recensioni)	65 (65,00%)	30 (30,00%)	5 (5,00%)

*Numero di recensioni per ciascuna categoria

** % sul totale delle recensioni per ogni stagione in cui vi è autenticità

Tab. 7 - Inautenticità e Valutazione Critica

Stagione	Inautenticità/positiva	Inautenticità/neutra	Inautenticità/negativa
1995-1996 (s1) (N = 51 recensioni)	8 * (15,69%)**	17 (33,33%)	26 (50,98%)
1996-1997 (s2) (N = 44 recensioni)	3 (6,82%)	15 (34,09%)	26 (59,09%)
1997-1998 (s3) (N = 45 recensioni)	6 (13,33%)	22 (48,89%)	17 (37,78%)
1998-1999 (s4) (N = 40 recensioni)	1 (2,50%)	18 (45,00%)	21 (52,50%)
1999-2000 (s5) (N = 31 recensioni)	6 (19,35%)	14 (45,16%)	11 (35,48%)
2000-2001 (s6) (N = 19 recensioni)	6 (31,58%)	6 (31,58%)	7 (36,84%)
2001-2002 (s7) (N = 46 recensioni)	9 (19,57%)	13 (28,26%)	24 (52,17%)
2002-2003 (s8) (N = 34 recensioni)	3 (8,82%)	13 (38,24%)	18 (52,94%)
2003-2004 (s9) (N = 38 recensioni)	2 (5,26%)	10 (26,32%)	26 (68,42%)
2004-2005 (s10) (N = 41 recensioni)	3 (7,32%)	13 (31,71%)	25 (60,98%)
2005-2006 (s11) (N = 45 recensioni)	4 (8,89%)	25 (55,56%)	16 (35,56%)
2006-2007 (s12) (N = 50 recensioni)	6 (12,00%)	12 (24,00%)	32 (64,00%)
2007-2008 (s13) (N = 61 recensioni)	2 (3,28%)	21 (34,43%)	38 (62,30%)
2008-2009 (s14) (N = 48 recensioni)	4 (8,33%)	27 (56,25%)	17 (35,42%)
2009-2010 (s15) (N = 58 recensioni)	10 (17,24%)	27 (46,55%)	21 (36,21%)
2010-2011 (s16) (N = 57 recensioni)	5 (8,77%)	23 (40,35%)	29 (50,88%)
2011-2012 (s17) (N = 54 recensioni)	7 (12,96%)	23 (42,59%)	24 (44,44%)
2012-2013 (s18) (N = 60 recensioni)	4 (6,67%)	34 (56,67%)	22 (36,67%)
2013-2014 (s19) (N = 54 recensioni)	9 (16,67%)	26 (48,15%)	19 (35,19%)
2014-2015 (s20) (N = 73 recensioni)	9 (12,33%)	38 (52,05%)	26 (35,62%)
2015-2016 (s21) (N = 66 recensioni)	8 (12,12%)	33 (50,00%)	25 (37,88%)

*Numero di recensioni per ciascuna categoria

** % sul totale delle recensioni per ogni stagione in cui non vi è autenticità

BIBLIOGRAFIA

- Bakhshi, H., & Throsby, D. (2009). Innovation in arts and cultural organisations. *Hamburgo: NESTA*, 1-65.
- Bakhshi, H., & Throsby, D. (2012). New technologies in cultural institutions: theory, evidence and policy implications. *International journal of cultural policy*, 18(2), 205-222.
- Baumol, W. J., Bowen, W. G. (1966). *Performing arts: the economic dilemma: A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. MIT Press.
- Becker, M., Wiegand, N., & Reinartz, W. J. (2019). Does it pay to be real? Understanding authenticity in TV advertising. *Journal of Marketing*, 83(1), 24-50
- Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12(4-5), 311-356.
- Bourdieu, P. (1984). A social critique of the judgement of taste. *Traducido del francés por R. Nice. Londres, Routledge*.
- Brunetti, G. (2000). I teatri lirici verso l'aziendalizzazione, *Milano, EtasLibri*.
- Cancellieri, G. (2015). Strategic practices and italian opera houses' performance: the innovation dilemma. *Mercati e Competitività*.
- Cancellieri, G. (2023). *Product Innovation in Cultural Industries: Key Challenges, Success Factors and Antecedents*. Giappichelli.
- Cancellieri, G., Cattani, G., & Ferriani, S. (2022). Tradition as a resource: Robust and radical interpretations of operatic tradition in the Italian opera industry, 1989–2011. *Strategic Management Journal*, 43(13), 2703-2741.
- Cancellieri, G., Cattani, G., & Ferriani, S. (2023). Blending novelty and tradition in creative projects: how robust project design and conventionality shape the appeal of operatic productions. In *Handbook on Innovation and Project Management* (pp. 333-354). Edward Elgar Publishing.
- Cancellieri, G., Turrini, A. (2016). The Phantom of Modern Opera: How Economics and Politics Affect the Programming Strategies of Opera Houses. *International Journal of Arts Management*, 18(3), 25.
- Carroll, G. R., & Wheaton, D. R. (2009). The organizational construction of authenticity: An examination of contemporary food and dining in the US. *Research in organizational behavior*, 29, 255-282.

- Castañer, X. (2014). Cultural innovation by cultural organizations. In *Handbook of the economics of art and culture* (Vol. 2, pp. 263-276). Elsevier.
- Castañer, X., Campos, L. (2002). The determinants of artistic innovation: Bringing in the role of organizations. *Journal of Cultural Economics*, 26(1), 29-52
- Cattani, G., Ferriani, S., & Allison, P. D. (2014). Insiders, outsiders, and the struggle for consecration in cultural fields: A core-periphery perspective. *American Sociological Review*, 79(2), 258-281.
- Cori, E. (2004). Aspetti istituzionali e dinamiche organizzative nel teatro d'opera in Italia (Vol. 107), FrancoAngeli.
- Dammann, O., Friederichs, K. M., Lebedinski, S., & Liesenfeld, K. M. (2021). The essence of authenticity. *Frontiers in Psychology*, 11, 629654.
- De Massis, A., Frattini, F., Kotlar, J., Petruzzelli, A. M., & Wright, M. (2016). Innovation through tradition: Lessons from innovative family businesses and directions for future research. *Academy of Management Perspectives*, 30(1), 93–116.
- Di Maggio, P., Stenberg, K. (1985). Why do some theatres innovate more than others? An empirical analysis. *Poetics*, 14(1-2), 107-122.
- DiMaggio, P., 1987. Classification in art. *American Sociological Review* 52, 440-455
- EDT / CIDIM. 1996. *Opera 1996: Annuario dell'opera lirica in Italia*, Torino.
- Enli, G. (2014). Populism as “Truth”: How Mediated Authenticity Strengthens the Populist Message. *The International Journal of Press/Politics*, 19401612231221802.
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press
- Feroni, G. C., Nardella, D., Petretto, A., Negri, E., Merlini, S., Passigli, S., & Montavon, G. (2014). *Organizzazione, gestione e finanziamento dei teatri d'opera: Esperienze europee a confronto* (Vol. 61). G Giappichelli Editore.
- Ferrarese, P. (2019). *Le condizioni di equilibrio delle aziende culturali, il settore delle aziende culturali-le fondazioni lirico-sinfoniche*, II edizione, Libreria Editrice Cafoscarina.
- Ferrarese, P. (2021). *La strategia e la gestione di un teatro d'opera, il Teatro La Fenice di Venezia*, III edizione, Libreria Editrice Cafoscarina.
- Foster, J. G., Rzhetsky, A., & Evans, J. A. (2015). Tradition and innovation in scientists' research strategies. *American sociological review*, 80(5), 875-908.
- Gauthier, F. (2021). Authenticity, consumer culture and charismatic authority¹. *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, 50(1), 27-49.

Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana. (1996). Decreto Legislativo 29 giugno 1996, n. 367. Tratto il giorno Agosto 25, 2024 da Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1996/07/11/096G0389/sg>.

Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana. (1996). Decreto Legge 8 agosto 2013, n. 91. Tratto il giorno Agosto 25, 2024 da Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2013/10/08/13A08109/sg>

Glynn, M. A., & Lounsbury, M. (2005). From the critics' corner: Logic blending, discursive change and authenticity in a cultural production system. *Journal of management studies*, 42(5), 1031-1055.

Goldberg, A., Hannan, M. T., Kovács, B. (2016). What does it mean to span cultural boundaries? Variety and atypicality in cultural consumption. *American Sociological Review*, 81(2), 215-241.

Heilbrun, J. (2001). Empirical evidence of a decline in repertory diversity among American opera companies 1991/92 to 1997/98. *Journal of Cultural Economics*, 25(1), 63- 72.

Horkheimer, M., Adorno, T. W., & Noeri, G. (2002). *Dialectic of enlightenment*. Stanford University Press.

Janssen, S. (1997). Reviewing as social practice: Institutional constraints on critics' attention for contemporary fiction. *Poetics*, 24(5), 275-297.

Janssen, S., & Verboord, M. (2015). Cultural mediators and gatekeepers.

Lamertz, K. (2022). Brewing a craft impression: A multilevel study about the orchestration of organizational impression management through authenticity. *Group & organization management*, 47(1), 3-40.

Lampel, J., Lant, T., & Shamsie, J. (2000). Balancing act: Learning from organizing practices in cultural industries. *Organization Science*, 11(3), 263-269.

Lehman, D. W., O'Connor, K., Kovács, B., & Newman, G. E. (2019). Authenticity. *Academy of Management Annals*, 13(1), 1-42.

Lounsbury, M., & Glynn, M. A. (2001). Cultural entrepreneurship: Stories, legitimacy, and the acquisition of resources. *Strategic management journal*, 22(6-7), 545-564.

Mainemelis, C. (2010). Stealing fire: Creative deviance in the evolution of new ideas. *Academy of management review*, 35(4), 558-578.

Mandler, G. (1982). The structure of value: Accounting for taste. In M. S. Clark & S. T. Fiske (Eds.), *Affect and cognition* (pp. 3-36). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates

- Martorella, R. (1977). The relationship between box office and repertoire: A case study of opera. *Sociological Quarterly*, 18(3), 354-366.
- Messeni Petruzzelli, A., & Savino, T. (2015). Reinterpreting tradition to innovate: The case of Italian Haute Cuisine. *Industry and Innovation*, 22(8), 677-702.
- Moore, I. (2014). Cultural and Creative Industries concept—a historical perspective. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 110, 738-746.
- Mueller, J. S., Goncalo, J. A., Kamdar, D. (2011). Recognizing creative leadership: Can creative idea expression negatively relate to perceptions of leadership potential?. *Journal of Experimental Social Psychology*, 47(2), 494-498.
- Neligan, A. (2006). Public funding and repertoire conventionality in the German public theatre sector: an econometric analysis. *Applied Economics*, 38(10), 1111-1121.
- O'Hagan, J., Neligan, A. (2005). State subsidies and repertoire conventionality in the nonprofit English theatre sector: An econometric analysis. *Journal of Cultural Economics*, 29(1), 35-57.
- O'Connor, J. (2000). The definition of the 'cultural industries'. *The European Journal of Arts Education*, 2(3), 15-27.
- Pierce, J. L. (2000). Programmatic risk-taking by American opera companies. *Journal of Cultural Economics*, 24(1), 45-63.
- Prunesti, A. (2013). Social media e comunicazione di marketing. Presidiare la rete, costruire relazioni e acquisire clienti con gli strumenti del web 2.0 (Vol. 36). FrancoAngeli.
- Shrum, W. (1991). 'Critics and publics: cultural mediation in highbrow and popular performing arts'. *American Journal of Sociology*, 97, 347-75
- Sicca, L. M., & Zan, L. (2004). Alla faccia del management. La retorica del management nei processi di trasformazione degli enti lirici in fondazioni. *Aedon*, (2), 0-0.
- Suddaby, R., & Jaskiewicz, P. (2020). Managing traditions: A critical capability for family business success. *Family Business Review*, 33(3), 234-243.
- Taylor, C. (1991). *Malaise of modernity*. HarperCollins Canada.
- Teatro alla Scala di Milano. (2012). Tosca. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da OperaClick: <https://operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-tosca-0>.
- Teatro alla Scala di Milano. (2013). Un Ballo in Maschera. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da OperaClick:

<https://operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-un-ballo-maschera>.

Teatro alla Scala di Milano. (2014). Il Trovatore. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Operaclick:

<https://operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-il-trovatore>.

Teatro alla Scala di Milano. (2016). Il Flauto Magico. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Il Giornale della Musica: <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/il-flauto-di-stein> .

Teatro alla Scala di Milano. (2016). L'incoronazione di Poppea. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Operaclick:

<https://operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-lincoronazione-di-poppea-0> .

Teatro alla Scala di Milano. (2016). Le nozze di Figaro. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da GBOpera:

<https://www.gbopera.it/2016/11/milano-teatro-alla-scala-le-nozze-di-figaro/> .

Teatro Arena di Verona. (2010). Il Trovatore. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Operaclick: <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/verona-arena-il-trovatore>.

Teatro Arena di Verona. (2013). Il Trovatore. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Operaclick: <https://www.gbopera.it/2013/07/arena-di-veronail-trovatore/>.

Teatro Carlo Felice di Genova. (2013). Otello. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Operaclick: <https://www.gbopera.it/2013/12/otello-torna-al-carlo-felice/>.

Teatro Carlo Felice di Genova. (2014). Carmen. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Il Giornale della Musica:

<https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/scena-la-carmen-della-discordia>.

Teatro Carlo Felice di Genova. (2014). La Bohème. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da GBOpera: <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/genova-teatro-carlo-felice-la-boh%C3%A8me-4>.

Teatro Carlo Felice di Genova. (2015). Tosca. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da GBOpera: <https://www.gbopera.it/2014/12/tosca-al-carlo-felice-di-genova/>.

Teatro Carlo Felice di Genova. (2016). Tosca. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Operaclick: <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/genova-teatro-carlo-felice-tosca-0>.

Teatro Comunale di Bologna. (2007). L'Italiana in Algeri. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Operaclick:

<https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/bologna-teatro-comunale-litaliana-algeri-0>.

Teatro Comunale di Bologna. (2014). Tosca. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Operaclick: <https://operaclick.com/recensioni/teatrale/bologna-teatro-comunale-tosca>.

Teatro Comunale di Bologna. (2014). Parsifal. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da GBOpera: <https://www.gbopera.it/2014/01/67698/>.

Teatro Comunale di Bologna. (2015). Jenufa. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Operaclick: <https://www.gbopera.it/2015/04/jenufa-al-teatro-comunale-di-bologna/>.

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. (2004). Idomeneo Re di Creta. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Il Giornale della Musica: <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/la-creta-astratta-di-idomeneo>

Teatro La Fenice di Venezia (2012). La Sonnambula. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Operaclick: <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/veneziam-teatro-la-fenice-la-sonnambula>

Teatro La Fenice di Venezia. (2015). Don Pasquale. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Operaclick: <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/veneziam-teatro-la-fenice-don-pasquale> .

Teatro Petruzzelli e Teatri di Bari. (2013). Così fan tutte ossia la scuola degli amanti. Tratto il giorno Agosto 5, 2024 da Il Giornale della Musica: <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/cosi-fan-tutte-va-mare>

Teatro Verdi di Trieste. (2009). Il Trovatore. Tratto il giorno Settembre 6, 2024 da Il Giornale della Musica: <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/lorrendo-foc-non-divampa>

Wijnberg, N. M. (2004). Innovation and organization: Value and competition in selection systems. *Organization studies*, 25(8), 1413-1433.

Wijnberg, N. M., & Gemser, G. (2000). Adding value to innovation: Impressionism and the transformation of the selection system in visual arts. *Organization Science*, 11(3), 323-329.

Zhou, J., Wang, X. M., Song, L. J., Wu, J. (2017). Is it new? Personal and contextual influences on perceptions of novelty and creativity. *Journal of Applied Psychology*, 102(2), 180

*Un particolare ringraziamento alla Prof. ssa Giulia Cancellieri,
relatrice di questa tesi, e alla sua assegnista di ricerca Giorgia Bortoloso
per avermi sapientemente guidato e preziosamente consigliato
durante la realizzazione dell'elaborato.*

*Ringrazio anche la mia famiglia e le mie insostituibili amiche
per avermi sempre supportato, sopportato ed incoraggiato
nei momenti di difficoltà incontrati durante questo mio percorso
impegnativo ed intenso di emozioni.*

*Infine, voglio ringraziare me stessa e i sacrifici affrontati in questi anni,
per non essermi mai arresa e per aver trovato la forza e il coraggio di inseguire i miei sogni,
anche quando tutto sembrava impossibile.*