Ripensare l'opera lirica nell'era di Internet, a ritroso fino a Jules Verne

Nicolò Palazzetti

Abstract

Since the late twentieth century, the emergence and development of the Web, digital technologies and streaming media has profoundly influenced the musical world. In this article, I analyse the impact of this transformative process on the presentation, diffusion and reception of opera. Some novelties of contemporary operatic culture include the *Met Live in HD* and *Met Opera on Demand* in New York, the *Friday Rush* at the Royal Opera House in London, the *Troisième Scène* of the Opéra de Paris, and the media popularity of the Opening Night (7 December) of the Teatro alla Scala in Milan. From an historical perspective, I also retrace the origins of the long-lasting relationship between opera singers, opera fans, new media and recording technologies. The case of science fiction and literature is particularly thought-provoking. For instance, in his gothic novel *Le Château des Carpathes* (1892), Jules Verne describes the opera fanaticism of Baron Rodolphe de Gortz: in a gloomy castle in Transylvania, the Baron brings the Italian prima donna La Stilla back to life through projected images and high-quality recordings.

Keywords: Opera; opera fandom; digital culture; science fiction; Jules Verne; Teatro alla Scala.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Sommario

A cominciare dalla fine del ventesimo secolo, l'emergenza del Web, delle tecnologie digitali e dello streaming ha profondamente influenzato il mondo musicale. In questo articolo, mi concentro sull'impatto di questo processo trasformativo sulla diffusione e sulla ricezione della musica d'opera. Alcune novità della cultura operistica contemporanea includono il servizio *Met Live in HD* e *Met Opera on Demand* a New York, il sistema *Friday Rush* della Royal Opera House di Londra, la *Troisième Scène* dell'Opéra de Paris, e la rinnovata popolarità mediatica della serata inaugurale del Teatro alla Scala. Si tratterà anche, in una prospettiva storica di più lunga durata, di tracciare le origini culturali del rapporto fra opera e Web e di esplorare il nesso che, fin dall'Ottocento, lega divismo, melomania, nuovi media e tecnologia di registrazione. Lo studio dell'immaginario letterario e fantascientifico è particolarmente proficuo. Per esempio, nel suo romanzo gotico *Le Château des Carpathes* (1892), Jules Verne descrive la melomania del barone Rodolphe de Gortz: in un lugubre castello della Transilvania, il barone riporta in vita sotto forma di ologramma la diva italiana La Stilla attraverso proiezioni visive e registrazioni fonografiche.

Parole chiave: Opera lirica; melomania; cultura digitale; letteratura fantascientifica; Jules Verne; Teatro alla Scala.

Alla memoria di Stefano Bianchi

Introduzione

La fama dell'opera lirica nel nostro tempo è testimoniata curiosamente dai nomi di alcuni motori di ricerca[1]. Almeno fino a qualche anno fa, il caso più

[1] Questo articolo costituisce uno dei primi risultati della ricerca post-dottorale che sto conducendo dal gennaio 2019 all'Università di Strasburgo grazie ad un finanziamento del laboratorio di eccellenza GREAM. Una versione preliminare di quest'articolo è stata presentata nel febbraio 2019 a Strasburgo durante il convegno *Thinking Music in the Web*

famoso era il norvegese *Opera* e i suoi derivati: *Opera Coast*, *Opera Mini, Opera Mobile, Opera Neon, Opera Next, Opera Touch*. Forse un po' inusitato, *Opera* è ancora uno dei browser più utilizzati nel continente africano. Ci sono altri motori di ricerca e software per navigare su Internet – alcuni ormai dimenticati – che richiamano l'universo musicale semplicemente per il loro nome, si pensi a *Cello*, *Vivaldi*, *Minuet* e *Presto*. Molti di questi oggetti, così come *Opera*, fanno riferimento all'azienda *Otello Corporation*, dal lontano lignaggio rossiniano e verdiano.

> Anche se il nome *Otello* è stato associato per molto tempo a quello di un'opera lirica, ora rappresenta un insieme di società nel campo della pubblicità e delle applicazioni mobili con un bacino di più di due miliardi di utenti (https://www.otellocorp.com; consultato il 31 gennaio 2021)[2].

Questa frase, ben evidente nel sito della *Otello Corporation*, è un omaggio lapidario e per certi versi desolante al mondo dell'opera; testimonia infatti dell'evoluzione potenziale delle forme culturali e della forza, apparentemente dirompente e bruciante, della recente rivoluzione digitale. Del resto, la domanda è lecita: come può qualcosa di apparentemente anacronistico come l'opera lirica sopravvivere nell'era del Web se non a prezzo di una trasformazione radicale, o se non addirittura come mero ricordo di un passato perduto?

In realtà, l'opera lirica è riuscita a conservare una nicchia di sopravvivenza, forse non solo nominale, nell'era del Web. In questo articolo cercherò di descrivere l'impatto della rete, delle tecnologie digitali e dello

---

Age, organizzato da Alessandro Arbo e Alessandro Bertinetto. Ringrazio i due organizzatori e tutti i partecipanti al convegno per le discussioni appassionanti e per i preziosi commenti successivi, durante la fase di stesura e rilettura del testo. Ringrazio anche Emanuele Senici e i revisori anonimi per i consigli e le critiche costruttive. Intendo dedicare questo scritto alla memoria di Stefano Bianchi, co-fondatore del blog *Il Corriere della Grisi* ed eccezionale loggionista scaligero.

[2] L'autore del presente articolo ha tradotto personalmente i passaggi in lingua inglese o francese citati nel corso del testo.

streaming sul mondo dell'opera e di analizzare l'adattamento di quest'ultimo al nuovo contesto culturale, specie per quanto riguarda la diffusione e ricezione dello spettacolo lirico. Questo testo costituisce altresì la prima ricognizione teorica e illustrativa di un campo di ricerca quasi inedito, quello della relazione fra fanatismo operistico e storia culturale della tecnologia, che sto affrontando anche dal punto di vista sociologico, letterario e filosofico. L'articolo si suddivide in tre parti. Dopo una breve esplorazione delle principali accuse di obsolescenza mosse contro l'opera, nella seconda parte dell'articolo descrivo alcune iniziative di successo pensate per il mondo del Web che sono state realizzate negli ultimi due decenni da alcune importanti istituzioni operistiche – la Royal Opera House di Londra, l'Opéra de Paris, il Teatro alla Scala di Milano e il Metropolitan Opera House di New York[3]. Nella terza e ultima parte propongo alcune linee guida e spunti al fine di definire una storia culturale del rapporto fra fanatismo d'opera, media e tecnologia; un rapporto essenziale per comprendere il relativo successo dell'opera nell'era attuale. In particolare, mi focalizzo sull'immaginario fantascientifico mobilitato dalla letteratura francese del secondo Ottocento in merito allo sviluppo delle tecnologie di registrazione e trasmissione del suono (e in particolare della musica operistica). A tal fine, analizzo brevemente alcuni testi letterari di Jules Verne che sviluppano, talvolta futuristicamente, il nesso fra opera lirica e tecnologia, come *L'Île à hélice* e *Le Château des Carpathes*.

1. L'opera lirica, reliquia di un passato perduto?

L'opera lirica, in quanto forma di teatro musicale ed evento performativo, è spesso percepita come antiquata e obsoleta e la sua sopravvivenza nell'era del

[3] La lista è selettiva e riguarda volutamente istituzioni di alto profilo. Altri esempi vengono indicati nel corso del testo. Un'analisi ulteriore potrebbe essere condotta su istituzioni e compagnie indipendenti.

Web è considerata quasi una contraddizione. Il pubblico operistico, si dice, invecchia sempre di più, il repertorio operistico sembra limitarsi a un ristretto gruppo di classici del genere (quasi tutti composti prima della nascita dei lettori di questo articolo), e lo stile di canto coltivato nei teatri d'opera e nelle sale da concerto è, per quanto raffinato, non più necessario a livello pratico in seguito al perfezionamento delle tecniche di amplificazione del suono. Come hanno osservato due celebri studiosi, nel secondo Novecento la storia dell'opera è diventata «una questione di riallestimenti, una meravigliosa e avvincente parata di reinterpretazioni» (Abbate & Parker 2014, p. xiii). Il tema della relazione fra opera, obsolescenza e tecnologia è stato ampiamente discusso, ad esempio, nelle pagine della rivista accademica *The Opera Quarterly*. Come affermato da Heather Wiebe (2009), per buona parte del ventesimo secolo l'opera fu considerata praticamente spacciata. Più di molti altri prodotti culturali, afferma Wiebe, l'opera sembra esibire, in effetti, un anacronismo evidente. Il suo radicamento in forme ormai datate di comportamento sociale, lo stile interpretativo spesso stereotipato, il suo stravagante modo di espressione, persino le sue sedi: «tutto sembra relegare l'opera lirica in un momento storico sempre più distante» (Wiebe 2009, p. 3).

Ma i guai non finiscono qui. L'opera è stata considerata poco efficiente anche da un punto di vista economico, e generalmente non è mai stata capace di sopravvivere se non grazie a cospicui finanziamenti a fondo perduto. Inoltre, come accade per altre arti performative, la messa in scena di opere liriche tende a essere sempre meno redditizia col passare del tempo. In questo senso, l'opera rappresenta un prototipo perfetto del famoso "effetto Baumol", un fenomeno descritto dagli economisti William J. Baumol e William J. Bowen negli anni Sessanta del Novecento (Baumol & Bowen 1966). In risposta all'aumento dei salari in settori caratterizzati da un'alta crescita della produttività corrisponde un innalzamento salariale anche in quei settori in cui la produttività cresce molto poco, come le arti performative. Infatti, mettere in scena un'opera lirica oggi richiede all'incirca lo stesso numero di persone di cento anni fa. I costi di produzione tuttavia aumentano quasi

inevitabilmente, in particolare quelli legati alle risorse umane. Per compensare l'effetto Baumol, non è possibile semplicemente aumentare a dismisura i posti in teatro o incrementare i costi dei biglietti, col rischio magari di perdere buona parte del pubblico. È necessario, invece, fare affidamento a dei sussidi esterni, attraverso finanziamenti statali (secondo il modello europeo) oppure grazie a una raccolta di fondi privati (come è accaduto nel contesto statunitense) (Steichen 2011, p. 452).

A dire il vero, le paure riguardanti la morte dell'opera sono antiche quanto l'opera stessa. La natura anacronistica dell'opera – che nasce come recupero tardorinascimentale del teatro greco – ha spinto Mladen Dolar e Slavoj Žižek a esaltare questa condizione di morte perenne. Nel loro libro *Opera's Second Death* i due studiosi affermano che l'opera era morta fin dai suoi inizi. E anche oggi l'opera resta «un'immensa reliquia», «un enorme anacronismo», «un recupero mai concluso di un passato perduto», «un riflesso di un'aura perduta» (Dolar & Žižek 2002, p. 3). Tuttavia, invece di difendersi contro queste accuse, l'opera deve radicalizzarsi e ostentare questa sua fragilità: «l'opera non fu mai al passo coi tempi – fin dalle sue origini, essa fu percepita come qualcosa di superato […] e come un'arte impura» (ivi, pp. viii-ix). Dolar e Žižek tentano di trovare per le loro affermazioni un fondamento dal sapore psicanalitico, come ha ben sintetizzato Carlo Lanfossi nella recente traduzione italiana del volume: «nel mettere in scena l'immortalità dei suoi eroi, innalzandoli al pari degli dei o facendoli morire ogni sera per l'ennesima volta, un'altra volta, l'opera celebra un eccesso di vita che riflette proprio la sua stessa pulsione di morte» (Lanfossi 2019, p. 5).

2. L'opera nell'era digitale e le sue capitali: Londra, Parigi, Milano e New York

Credo che la celebrazione dell'obsolescenza costitutiva dell'opera, alla quale corrisponde la fede nel potere rivoluzionario del Web, sia potenzialmente

fuorviante. L'analisi di Dolar e Žižek sulla morte perenne dell'opera è certamente affascinante – e ha delle preziose conseguenze anche per ripensare in controluce «la seconda morte della musicologia» e la sua storia, come ha ben mostrato lo stesso Lanfossi – ma rischia di essere riduttiva. A dispetto della sua presunta agonia permanente, l'opera ha saputo, talvolta brillantemente, adattarsi alla nuova era digitale. Anche limitandosi al solo contesto italiano, gli esempi sono numerosi: da *Lyri*, l'applicazione che permette di leggere attraverso lo smartphone i libretti d'opera sincronizzati in tempo reale (possibile evoluzione dei sopratitoli introdotti in Canada nel 1983 e per la prima volta in Italia a Firenze nel 1986)[4], ai numerosi siti di discussione sul Web. Questi ultimi includono non solo gli ormai tradizionali forum (come quello associato alla rivista *OperaClick*), ma anche i numerosi gruppi di discussione pubblica su *Facebook* (come "La lirica su *Facebook*") e privata su *WhatsApp*[5]. I nuovi modi di esperire e discutere l'opera emersi nel Web sembrano quasi mettere in discussione i luoghi tradizionali del fare opera e creano un nuovo rapporto di potere tra il mondo "reale" delle istituzioni e quello "virtuale" dei social media, a vantaggio del secondo. Tra gli effetti dell'uso del Web si può notare la cosiddetta «bolla dei filtri» (*filter bubble*), ossia il sistema di personalizzazione messo in atto da motori di ricerca e social media che tende a proporre un universo di prodotti, fatti e opinioni conforme al punto di vista dell'utente, senza contraddittorio (Pariser 2012; Lovink 2016). Questo si lega a effetti di «amplificazione incestuosa» o

[4] L'applicazione (https://www.lyri.it; consultato il 31 gennaio 2021) è stata utilizzata negli ultimi anni, ad esempio, al Teatro Comunale di Bologna, al Ravenna Festival e al Teatro Regio di Parma.

[5] https://www.operaclick.com/forum/; https://www.facebook.com/groups/37347724562/ (consultati il 31 gennaio 2021). Da segnalare, a margine, anche il sito di incontro e scambio per appassionati d'opera *Meet Me at the Opera*: «*Meet Me At The Opera* migliora la tua esperienza operistica […]. Scopri un amico [o un'amica] col quale andare all'opera – per una storia d'amore, un'interazione intellettuale, o per affari. Incontra nuovi amici in ogni teatro d'opera del mondo» (https://www.meetmeattheopera.com; consultato il 31 gennaio 2021).

«polarizzazione di gruppo» (Sia, Tan & Wei 2002), ossia l'eccessiva stabilizzazione e quindi l'estremizzazione all'interno di un gruppo di un'opinione condivisa, nonché alla creazione e circolazione di fake news (Zimdars & McLeod 2020).

Celebri teatri d'opera in giro per il mondo hanno saputo elaborare, grazie a Internet e ai suoi mezzi, nuovi modi per mettere in scena, promuovere e vendere il loro repertorio. E hanno acquistato in molti casi una rinnovata centralità e controllo, non soltanto nel lato produttivo ma anche in quello legato alla fruizione del genere lirico. L'aspetto della prassi e del discorso sono strettamente collegati, ma la questione relativa ai rinnovati modi di diffusione, marketing, comunicazione e ricezione dell'opera mi interessa qui in modo particolare. In questo senso, il Web ha influenzato l'opera e le istituzioni liriche in vari modi. Il primo esempio ci porta a Londra. Nel 2016, infatti, la Royal Opera House ha eliminato il suo tradizionale di sistema di biglietti last-minute con il sistema *Friday Rush*. Invece di fare la coda al Covent Garden per acquistare un biglietto per la recita della sera stessa, ora si possono acquistare una cinquantina di biglietti sul sito del teatro ogni venerdì all'una di pomeriggio, settimana per settimana (un conto alla rovescia per ogni *Friday Rush* è esposto permanentemente sul sito del teatro). Questo crea ovviamente una vera e propria calca virtuale fra gli appassionati d'opera ogni venerdì pomeriggio per l'acquisto dei biglietti: i posti sono venduti spesso nel giro di pochi minuti. Anche se l'obiettivo del teatro è quello di rendere l'acquisto dei biglietti accessibile a tutti, gli appassionati utilizzano ormai particolari escamotage tecnici per assicurarsi quasi infallibilmente i pochi biglietti in vendita (come si evince dalle discussioni sull'argomento presenti nei forum specialistici). Sistemi simili sono stati implementati da altri teatri, tra cui il Teatro Regio di Torino e la Bayerische Staatsoper di Monaco[6].

[6] Anche il Teatro Regio di Torino ha sperimentato un sistema chiamato Black Friday. Per un solo giorno, venerdì 23 novembre 2018, sono stati messi in vendita online biglietti per gli spettacoli dell'intera stagione a prezzi molto scontati. La promozione è stata ripetuta nel 2019, ma questa volta l'intervallo di tempo offerto per gli acquisti scontati è stato di una

Il raggiungimento di un pubblico ampio è un obiettivo in auge anche a Parigi. Nel 2015, l'Opéra national de Paris ha aggiunto ai suoi due palchi fisici – il Palais Garnier e l'Opéra Bastille – una cosiddetta *Troisième Scène*, ossia una nuova piattaforma online dedicata alla diffusione di video d'arte e documentari legati alle rappresentazioni in corso e concepiti esplicitamente per il Web. Il manifesto di questo nuovo spazio si rifà a una sorta di utopismo digitale d'altri tempi, molto in voga alla fine del secolo scorso.

> Gli spettatori della nostra *Troisième Scène* vengono da tutto il mondo, parlano tutte le lingue e amano l'arte in tutte le sue forme […]. La *Troisième Scène* apre le sue porte ad artisti visivi, registi, compositori, fotografi, coreografi, scrittori, e li invita a partecipare e creare lavori originali dedicati all'Opéra de Paris. […]. La *Troisième Scène* non ha modelli né eguali. Aperta al mondo, inventa uno spazio dove tradizione, creazione e nuove tecnologie si uniscono come simboli della modernità (https://www.operadeparis.fr/en/3e-scene/manifesto; consultato il 31 gennaio 2021).

Torniamo ora in Italia. Due studiosi di marketing, Lucia Mich e Roberto Peretta (2017), hanno analizzato le strategie adottate dalle più importanti fondazioni liriche italiane in relazione all'utilizzo crescente del Web tramite dispositivi mobili. L'efficace sfruttamento delle possibilità offerte dal Web mobile rappresenta un'occasione per allargare il bacino di utenti, promuovere l'opera lirica come attrazione nel campo del turismo culturale e raggiungere la sostenibilità economica, contrastando così alcuni problemi strutturali del teatro d'opera: gli alti costi di produzione, l'invecchiamento del pubblico e il localismo del mercato. A metà degli anni Dieci del ventunesimo secolo, osservano Mich e Peretta, l'uso dei dispositivi mobili per l'accesso alla rete ha superato quello dei computer portatili. I teatri d'opera devono adottare una

---

settimana (https://www.teatroregio.torino.it/en/node/2705; consultato il 31 gennaio 2021). Ogni primo lunedì del mese, la Bayerische Staatsoper mette in vendita dei biglietti scontati per i minori di 30 anni per alcune rappresentazioni.
(https://www.staatsoper.de/en/ticket-info/discounts/u30.html; consultato il 31 gennaio 2021)

nuova strategia per il Web mobile al fine di conquistare i giovani della Generazione Z, detta anche "generazione dello smarthphone" in riferimento al loro uso preminente di tecnologie mobili. In questo modo, i teatri possono aumentare i visitatori dei loro siti internet e ridurre in parte l'età media del pubblico operistico. Attraverso uno studio comparativo, Mich e Peretta (ivi, p. 196) plaudono in particolare alle iniziative del Teatro alla Scala di Milano.

Il caso di Milano è, in effetti, particolarmente interessante. Com'è noto, la serata inaugurale della stagione lirica del Teatro alla Scala, che si svolge ogni anno il 7 dicembre, è un appuntamento tradizionale per l'alta società milanese e per alcune delle più alte cariche politiche del paese. Da qualche anno, la direzione del teatro ha cercato di promuovere e rilanciare l'attenzione popolare verso questo evento mondano attraverso una massiccia diffusione dello stesso sui social media, alla radio, alla televisione, al cinema nonché attraverso numerosi schermi approntati per l'occasione in vari spazi pubblici di Milano – la Prima Diffusa prevede infatti la trasmissione in diretta dell'evento del 7 dicembre in musei, aeroporti, carceri e numerosi eventi collaterali hanno luogo nei giorni precedenti[7]. Per quanto riguarda il mezzo televisivo, il rapporto della Scala con quest'ultimo era, in effetti, già collaudato: la prima diretta televisiva della Rai dalla Scala risale all'*Otello* di Kleiber e Zeffirelli del 7 dicembre 1976. Le dirette da parte del servizio pubblico sono ricominciate sistematicamente a partire dal 2011, prima sul

[7] Per quanta riguarda la prima di *Tosca* del 2019, alcuni informazioni dettagliate sono reperibili ai seguenti indirizzi (consultati il 31 gennaio 2021):

sito di riferimento (https://www.teatroallascala.org/it/stagione/2019-2020/opera/tosca-7-dicembre.html),

dirette radiofoniche (https://static.teatroallascala.org/static/upload/rad/radio-it-nuovo.pdf),

dirette televisive (https://static.teatroallascala.org/static/upload/tel/televisione.pdf),

dirette cinematografiche (https://static.teatroallascala.org/static/upload/cin/cinema-it.pdf), luoghi della Prima Diffusa ed eventi collaterali (https://www.yesmilano.it/eventi/tutti-gli-eventi/dove-vedere-prima-scala-2019; https://www.yesmilano.it/eventi/tutti-gli-eventi/eventi-conferenze-prima-diffusa-2019).

nuovo canale culturale Rai 5 e quindi, dal 2016, sulla rete ammiraglia Rai 1 e su varie reti estere. La diffusione e trasmissione in diretta della prima scaligera del 7 dicembre attraverso i media, tradizionali e non, ne ha parallelamente rafforzato l'esclusività e l'aura di inaccessibilità; dato anche il permanere del prezzo proibitivo della maggior parte dei posti in teatro, che costano in media dieci volte di più rispetto a quelli di tutte le altre recite della stagione. Sulla falsariga delle riflessioni di Thomas Elsaesser relative al cinema e di quelle di Gundula Kreuzer sull'opera, si potrebbe affermare che l'accresciuta disponibilità di materiali permessa dall'età digitale richiede una precisa «economia della rarità» (Kreuzer 2019, p. 132), ossia «la creazione di nuovi forme di rarità (*scarcity*) al fine di conferire una "distinzione", preservare uno "status" o generare "valore"» (Elsaesser 2016, p. 341). Il bene raro non è soltanto l'esclusivo posto a teatro, ma la sua materializzazione simbolica: il biglietto.

Per quanto riguarda ancora la Scala, anche l'Anteprima per i giovani sotto i trent'anni, che si svolge qualche giorno prima della serata inaugurale (solitamente il 4 dicembre), sta raggiungendo negli ultimi anni una certa notorietà tra i giovani appassionati d'opera (e di eventi mondani) attraverso una brillante comunicazione sul Web mobile. Per l'acquisto dei biglietti, venduti in questo caso a soli venti euro, nelle ore precedenti l'apertura della vendita per l'Anteprima si formano code notturne di giovani a Milano, come riportato puntualmente dai quotidiani nazionali[8]. Il successo "popolare" della Scala è stato ravvivato anche dai numerosi blog operistici e siti di melomani che orbitano attorno al teatro (come il *Corriere della Grisi* nello scorso decennio). Questi appassionati, i famosi loggionisti, popolano vivacemente le due gallerie più elevate del Piermarini e, in taluni casi, fischiano e buano i cantanti, spingendo alcuni quotidiani a parlare di un vero e proprio

[8] *Giovani in coda di notte per la Scala*, «Corriere della Sera [online]», 05/11/2016, milano.corriere.it/foto-gallery/cronaca/16_novembre_05/giovani-coda-notte-la-scala-bd9f7d74-a33e-11e6-b242-6c6c02e892ab.shtml (consultato il 31 gennaio 2020).

«terrorismo buatorio» (Panza 2018) che sarebbe in taluni casi organizzato e preparato sul Web da gruppi di melomani contestatori[9].

Alcuni dei problemi legati ai costi produzione e all'allargamento del pubblico sono stati affrontati in altri casi attraverso l'uso efficace dello streaming *live* e *on demand*. Ben prima della pandemia, la diffusione in streaming è stata implementata da numerosi teatri e sale concertistiche, si pensi alla Bayerische Staatsoper, alla Digital Concert Hall dei Berliner Philharmoniker o, dalle nostre parti, alla Web TV del Teatro Carlo Felice di Genova (attiva ormai sin dal 2010)[10]. Di grande rilievo è anche il *Met Opera on Demand*, ossia il servizio di opera in streaming lanciato nel 2012 dal Metropolitan Opera House di New York[11]. In questo contesto, si tratta forse del caso più interessante, poiché gli sforzi pioneristici del Met nel campo delle trasmissioni radiofoniche e televisive risalgono alla prima metà del secolo scorso. Già nel 1910 l'inventore Lee de Forest fu capace di trasmettere dal Met delle esibizioni dal vivo del tenore Enrico Caruso. La trasmissione di de Forest non fu però, come afferma giustamente Paul Heyer (2008), il primo momento nella storia delle telecomunicazioni a includere il Met o Caruso. Agli inizi del Novecento la prima registrazione di un'esecuzione operistica aveva avuto luogo al Met attraverso l'utilizzo del fonografo di Edison. Negli stessi anni, Caruso era diventato il primo musicista a vendere un milione di dischi e la sua popolarità fu probabilmente superiore a quella di Pavarotti e dei Tre Tenori negli anni Novanta del Novecento. Altri momenti mediatici

[9] Sulla storia del loggione scaligero si rimanda agli studi di Siel Agugliaro (2016) e sul fenomeno più generale del fanatismo d'opera dal punto di vista sociologico si veda la monografia di Claudio Benzecry (2011). Ho avuto modo di trattare il rapporto fra loggionismo scaligero e web nella relazione *Opera Fanaticism in the Web Age. A Case Study from the Teatro alla Scala* presentata il 24 ottobre 2019 all'università di Strasburgo nel corso della giornata di studi *Opera in the Web Age. Media, Technology and History* da me organizzata e finanziata dal laboratorio GREAM.

[10] https://www.staatsoper.de/en/staatsopertv.html; https://www.digitalconcerthall.com; https://www.streamingcarlofelice.com (consultati il 31 gennaio 2021).

[11] https://www.metopera.org/Season/On-Demand/ (consultati il 31 gennaio 2021).

importanti nella storia del Met sono le leggendarie trasmissioni radiofoniche di opere liriche del sabato pomeriggio (le cui origini risalgono al 1931), la trasmissione televisiva a circuito chiuso della *Carmen* di Bizet nei primi anni Cinquanta e la celebre trasmissione televisiva *Live from the Met* che cominciò nel 1977. Più recentemente, nel 2006, la creazione del prodotto *Metropolitan Opera Live in HD* ha catturato l'attenzione di studiosi provenienti da differenti discipline e merita un piccolo approfondimento critico[12].

Met Live in HD costituisce un insieme di rappresentazioni operistiche del Met di New York, organizzate in una particolare stagione, che sono trasmesse ad alta definizione e via satellite a un vasto numero di cinema in varie parti del mondo. Il successo è stato sorprendente. Gli studiosi di comunicazione e media hanno fin da subito rilevato la natura ibrida di queste particolari rappresentazioni operistiche, capaci di offuscare i confini tra teatro di prosa dal vivo, trasmissione radiofonica, linguaggio televisivo e cinema. Gli studiosi di opera hanno a loro volta letto *Met Live in HD* come il coronamento della teoria di Philip Auslander (2008) sull'indivisibilità tra le forme della performance dal vivo o *live* e le forme della performance mediata o "mediatizzata" (*mediatized performance*). La categoria di *liveness*, che fa riferimento all'autenticità della performance dal vivo, non è una qualità ontologica a priori, ma una conseguenza storica e culturale della mediatizzazione e riproducitibilità tecnica dell'evento teatrale. «Perché mai una ripresa video non potrebbe "narrare" una rappresentazione con i propri mezzi, non potrebbe trasformarla invece che semplicemente trasporla?», si chiede ad esempio Emanuele Senici (2009, pp. 294–5). Secondo la retorica comune, anche fra gli addetti ai lavori (studiosi e teatranti), lo spettacolo dal vivo detiene la preminenza ontologica e il video è una mera replica: «ciò che è accaduto dal vivo è l'opera d'arte, il video è soltanto la sua riproduzione

[12] La letteratura riguardante questo fenomeno è già consistente. A parte le pubblicazioni citate più avanti nel testo, si segnala anche un recente numero monografico della rivista *The Opera Quarterly* curato da Christopher Morris e Joseph Attard (2018).

tecnica» (ivi, p. 297). Il superamento di questa «ideologia modernista dell'autenticità» (ivi, p. 296), che Senici enuclea sulla base delle analisi di Auslander e più addietro di Walter Benjamin (2019), permetterebbe di pensare invece il video come oggetto autonomo, capace di produrre una peculiare costruzione del tempo e dello spazio[13].

In effetti, *Met Live in HD* non si limita a preservare lo spirito dell'evento live con un'alta qualità dell'immagine, il realismo della fotografia e uno strumentario all'avanguardia. C'è un vero e proprio processo di metamorfosi. I "contenuti speciali" dell'evento, pensati appositamente per il pubblico delle sale cinematografiche, costituiscono degli elementi essenziali delle trasmissioni in diretta del Met. Prima dell'inizio dell'opera e durante i lunghi intervalli, vi sono: interviste in diretta con i vari artisti, con il personale tecnico e anche con ospiti d'onore; accessi "privilegiati" al lavoro che accade dietro le quinte e alla scenografia (vista da angoli insoliti); dive celebri nel ruolo di presentatrici (come Renée Fleming). Come osservato da Steichen (2011, p. 446), *Met Live in HD* ha dato un rilievo inusuale «al luogo e ai mezzi della produzione operistica» a differenza di molti esempi precedenti di opera per lo schermo (come l'opera su DVD). E si riavvicina a una sorta di opera d'arte totale: «potevamo avere sempre saputo che c'erano duemila persone al lavoro dietro le quinte del Met, ma adesso possiamo vederle quasi tutte con i nostri occhi» (*Ibid.*).

L'innovazione estetica e culturale apportata dal *Met Live in HD* ha anche concrete conseguenze economiche. La «drammaturgia istituzionale» (*institutional dramaturgy*) (ivi, p. 447) messa in scena durante le trasmissioni del Met non serve soltanto ad accrescere l'esperienza operistica, ma a fare più soldi sfruttando meglio ciò che accade dietro le quinte durante l'evento teatrale (e che accade comunque anche nelle recite non destinate alla trasmissione dal vivo). Contro ogni previsione, l'opera potrebbe essere così

[13] Il tema del rapporto fra opera e video vanta una crescente bibliografia. Si veda almeno il volume collettaneo *Opera and Video: Technology and Spectatorship* (Pérez, 2012).

capace di sostentarsi meglio dal punto di vista economico, adattandosi ai continui cambiamenti dei contesti economici e culturali in cui si trova ad agire, così come ha fatto sin dal Seicento.

La diffusione dei social media e dello streaming negli ultimi dieci anni ha ulteriormente favorito il successo delle trasmissioni del Met. Le registrazioni in alta definizione sono, infatti, disponibili in streaming sulla piattaforma a pagamento *Met Opera on demand*, cui abbiamo prima accennato. Attraverso i social media, inoltre, il pubblico può commentare in diretta gli eventi del *Met Live in HD* ed esprimere la propria opinione alla fine della rappresentazione. Durante gli applausi (quelli del pubblico presente nella sala teatrale del Met al Lincoln Center), i fruitori che si trovano in una delle sale cinematografiche in giro per il mondo possono esprimere a loro volta i loro pareri via Twitter e magari vederseli apparire sullo schermo (come avviene ad esempio per la stagione "cinematografica" della Royal Opera House di Londra). In tal senso, bisogna menzionare a margine l'esperimento ancora più ambizioso, chiamato *#neverlandOF*, del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino che, a partire dal 2015, ha dedicato un palco (il primo a destra) della sua sala principale a una decina di posti con rete locale senza fili dedicata (Wi-Fi), dai quali alcuni spettatori selezionati possono commentare, in diretta e via *Twitter*, lo spettacolo[14].

3. Opera, media e tecnologia. A ritroso fino a Jules Verne

Gli studiosi di media e culture digitali hanno dimostrato che per ben comprendere le trasformazioni che il Web e il mondo digitale hanno apportato alle società contemporanee e alle loro sottoculture, come quella operistica, bisogna abbandonare la retorica che vede la digitalizzazione come una forza

[14] Intervista dell'autore con Paolo Klun (Responsabile Ufficio Stampa, Maggio Musicale Fiorentino) e Simone Vairo (Pubblicità, Maggio Musicale Fiorentino), Firenze, 15 maggio 2019.

rivoluzionaria inarrestabile. Nel loro recente libro dedicato alla storia dei media digitali, Gabriele Balbi e Paolo Magaudda (2018) hanno enucleato alcuni principi di base che permettono di intraprendere uno studio culturale dell'età digitale e dei suoi sviluppi. Prestando particolare attenzione alle questioni di economia politica e sociologia culturale, Balbi e Magaudda danno notevole importanza ai concetti di intermedialità e cultura materiale, e adottano una prospettiva storiografica lunga. Cerchiamo di chiarire meglio questo approccio. Il concetto di intermedialità nega approcci dicotomici e descrive il processo di consolidamento e influenza reciproci che intercorre fra media cosiddetti analogici e media digitali. Del resto, il prorompere dell'età digitale ha fatto emergere una diffusa «nostalgia dell'analogico» (Schrey 2014). Il concetto di cultura materiale, applicato al mondo del Web, ridimensiona la credenza, ormai utopica e quasi nostalgica, in un cyberspazio etereo e smaterializzato e invita a osservare le nuove forme di materialità e di partecipazione fisica che intervengono nella cultura digitale contemporanea. Al contempo – e questo è un elemento chiave – Balbi e Magaudda promuovono uno sguardo storico di lunga durata che riecheggia i principi della corrente storiografica di Fernand Braudel e, più genericamente, della *École des Annales*: «le radici e le premesse della presunta rivoluzione (digitale) sono in realtà il frutto di un lungo processo storico (quello che abbiamo chiamato *longue durée*)» (Balbi & Magaudda 2018, p. 220).

I differenti esempi presi in esame nella precedente sezione di questo articolo, che coinvolgono quattro famosi teatri d'opera del mondo occidentale, mostrano da punti di vista diversi l'impatto che la digitalizzazione e la vasta diffusione di Internet hanno avuto sulla presentazione e la ricezione dell'opera lirica. Non ci sono necessariamente trasformazioni radicali, ma processi di ibridazione e di coesistenza fra pratiche radicate, istituzioni consolidate, mezzi di comunicazione di massa e tecnologie digitali emergenti. Le piattaforme digitali (come la *Troisième Scène* dell'Opéra de Paris) affiancano ma non sostituiscono completamente il palcoscenico tradizionale; l'evento operistico, proprio grazie all'uso dei

nuovi media, rafforza la propria esclusività (come accade per la Prima della Scala). Persistono inoltre, almeno in nuce, alcune pratiche proprie alla cultura operistica (come è il caso delle file virtuali per i biglietti a basso prezzo della Royal Opera House). Nel caso dei *Met Live in HD*, poi, l'intermedialità è evidente nella coesistenza fra teatro musicale e diffusione cinematografica, fra una forma di costruzione dell'evento performativo ispirata al linguaggio televisivo e un'attiva partecipazione del pubblico in remoto grazie ai social media.

L'approccio descrittivo che ho adottato fin qui ha portato a considerazioni interessanti, ma vorrei ora adottare una prospettiva storica. È evidente, infatti, che il nesso fra media (vecchi e nuovi), tecnologie di registrazione, divismo e pubblico d'opera ha una storia complessa e molto interessante. Già nel 1941, il nesso appariva chiaro in alcune celebri scene (d'opera) del capolavoro di Orson Welles *Quarto Potere*; e si vuole restare nei confini della storia di Internet si pensi a *Opera-L*, una mailing list operistica lanciata nel 1990, ossia *prima*, anche se di poco, del World Wide Web (Kosovsky 2014). Ma per rintracciare la genesi del rapporto fra opera e Web si può andare ancora più a ritroso, fino all'Ottocento. Un libro collettivo pubblicato dalla Cambridge University Press, intitolato *Technology and the Diva* (Henson 2016a), ha esplorato ad esempio il rapporto fra la tecnologia e il soprano operistico, preso a modello del divismo, in un periodo compreso fra l'età romantica e l'odierna età digitale. Come ho affermato in altra sede (Palazzetti 2018), la curatrice Karen Henson individua negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento uno spartiacque cronologico che è anche uno spartiacque teorico. La parola *diva*, di origine italiana, iniziò a essere associata al melodramma già durante il Barocco, che amava mettere in scena soggetti mitologici e divinità. Tuttavia, comme afferma Henson sulla falsariga delle indagini di James Davies (2012), fu soltanto nel periodo d'oro del Romanticismo europeo che la parola *diva* diventò sinonimo di *cantante d'opera*: non una cantante qualunque, ma una cantante dotata di qualità canore «straordinarie, persino soprannaturali», capaci di suscitare meraviglia e devozione ossessiva negli ascoltatori (Henson

2016b, p. 12)[15]. La diva operistica, si pensi alle celeberrime Giuditta Pasta (1797–1865) e Maria Malibran (1808–36), fu allora esaltata dalla critica musicale coeva soprattutto a Parigi e in Italia. Al contempo, gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento costituirono un punto di svolta anche per la storia delle tecnologie dell'immagine. A partire da questo periodo, infatti, furono sviluppati i primi dispositivi meccanici per immagazzinare e riprodurre informazioni e dati visivi (i procedimenti fotografici di Joseph Nicéphore Niépce risalgono agli anni Venti). Qualche decennio più tardi apparvero i primi dispositivi per la registrazione del suono (il fonautografo fu brevettato da Édouard-Léon Scott de Martinville nel 1857) e poi per la sua riproduzione (il fonografo di Thomas Edison fu annunciato nel 1877). La progressiva circolazione di fotografie e registrazioni sonore legate all'opera, così come l'evoluzione della scenotecnica (specie per quanto riguarda l'illuminazione) e la sempre più ampia circolazione della carta stampata e dei media, ha favorito la dimensione fantasmagorica, quasi soprannaturale e certamente ambigua delle dive. L'emergenza parallela della diva e della tecnologia moderna non fu dunque il frutto di una mera coincidenza: secondo Henson (ivi, p. 19), il «soprano nella sua forma mitologizzata» costituisce piuttosto una fantasia della modernità tecnologica.

Per fornire qualche spunto di riflessione ulteriore alla storia culturale del rapporto fra divismo, media e tecnologia è utile anche dare uno sguardo alla letteratura fantascientifica dell'Ottocento e al suo immaginario. Henson esalta, ad esempio, il romanzo *L'Ève future* (1886) dello scrittore e commediografo francese Auguste Villiers de L'Isle-Adam, in cui l'inventore Thomas Edison, nel ruolo di protagonista e trasformato in una specie di scienziato-stregone, crea un androide meraviglioso, di sesso femminile e capace di cantare[16]. Le virtù del romanzo, decantate da molti studiosi, e

[15] Si veda anche l'articolo di Kotnik (2016).

[16] Esistono alcune traduzioni italiane del romanzo, la prima probabilmente risale al 1930 (Villiers de L'Isle-Adam 1930).

l'opportunità del riferimento sono indiscutibili. Villiers de L'Isle-Adam inserisce nel suo racconto numerose e affascinanti riflessioni filosofiche, ad esempio nel lungo soliloquio iniziale di Edison, e discute la questione del confine tra umano e non-umano, tra macchine e umanità, fra illusione e realtà. Come dice Henson, l'idea stessa che l'essenza dell'opera risieda nel suo manifestarsi come uno spettacolo dal vivo e senza intermediari tecnologici «è un prodotto della tecnologia», poiché non è possibile concepire un ideale di canto non mediato (ossia *assoluto* nel senso di *incondizionato*) «a meno che non ci si trovi in un ambiente profondamente tecnologico» (ivi, p. 22).

Tuttavia, mi pare che *L'Ève future* non sia il miglior esempio possibile in questo contesto. Nel tracciare una preistoria culturale del rapporto fra opera e web non si può eludere il caso dello scrittore francese Jules Verne (1828–1905). Sovente ed erroneamente impoverita a livello critico da rigide classificazioni di genere (come la letteratura per ragazzi, il romanzo d'avventura o il genere fantascientifico), la produzione letteraria di Verne si confronta spesso con il teatro – i suoi inizi letterari degli anni Cinquanta includono commedie, *opéras-comiques* e operette – e col tema dell'opera e del canto (Newark, 2011, pp. 110–35). Si pensi alle novelle *Une fantaisie du docteur Ox* (1872, poi trasformata in *opéra bouffe* da Offenbach) e *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol* (1893), o ancora ai romanzi *Le Château des Carpathes* (1892) e *L'Île à hélice* (1895). Questi due ultimi romanzi sono notevoli. Come spesso accade in Verne, in particolare nella produzione tarda, le avventure nel mondo della fantascienza sono plausibili e verosimili, spesso anche sarcastiche, ciniche e persino distopiche. Il fascino per le innovazioni scientifiche e tecnologiche della sua epoca, portate sulla soglia (o poco oltre) delle loro capacità tecniche, dischiude poi scenari particolarmente suggestivi quando Verne si confronta col mondo dell'opera. Ne *L'Île à hélice*, ad esempio, Verne racconta le avventure dei componenti di un quartetto d'archi francese a Milliard City, una città abitata da milionari e costruita su un'immensa imbarcazione, vera e propria isola galleggiante. Mentre solcano il Pacifico, i milionari, che sono anche patiti melomani, frequentano spesso la

sala da concerto della città-barca e ascoltano tutti assieme le opere liriche (ad eccezione di quelle di Wagner)[17] che sono trasmesse in diretta da vari teatri d'opera europei o statunitensi, grazie a una versione perfezionata del *théâtrofone* di Clément Ader. E sono persino capaci di far intendere il loro apprezzamento a distanza nelle sale teatrali. Alle registrazioni fonografiche, che racchiudono un momento necessariamente passato e che può essere spedito, dice Verne, «come un barattolo di sardine», i milionari preferiscono lo spettacolo *in diretta teatrofonica*. Ecco un estratto del dialogo fra il primo violino del quartetto (il signor Yvernès) e Calistus Mumbar, il suo cicerone a Milliard City:

> – Sapete bene che la nostra Compagnia possiede numerosi cavi sottomarini, immersi nelle acque del Pacifico […]. Basta collegare i nostri cavi ad un teatro o una sala da concerto a nostro piacimento, e i nostri *dilettanti*, nel nostro auditorio, assistono veramente a quelle esecuzioni lontane, e applaudono persino…
> – Ma poi laggiù, nessuno sente i loro applausi, sbotta Yvernès.
> – Vi chiedo scusa, caro signor Yvernès, li sentono benissimo, attraverso un cavo apposito (Verne, 1895, vol. 1, cap. 6 "Invités…*Inviti*").

Ne *Le Château des Carpathes*, romanzo gotico che precede di qualche anno il famoso *Dracula* (1897) di Stoker, l'elemento fantastico è riportato lentamente alla ragionevolezza grazie al potere meraviglioso, e talvolta spaventoso, della scienza moderna. Il libro narra la storia del barone de Gortz, un melomane ossessionato dalla giovane diva italiana La Stilla della quale segue tutte le esibizioni. Un giorno, tuttavia, la cantante muore sul palco del San Carlo di Napoli mentre interpreta il ruolo di Angelica nell'opera *Orlando* del grande maestro Arconati. Verne scrive persino i versi in italiano dell'aria che le è fatale: «innamorata, mio cuore tremante, voglio morire…». La Stilla peraltro muore al culmine della sua carriera e durante il suo concerto d'addio, giacché aveva deciso recentemente di lasciare le scene. Il barone è devastato

[17] A sentire Verne pare che l'epidemia wagneriana fosse in diminuzione nel tempo immaginario in cui è collocato il romanzo.

da questa perdita. Allora, con l'aiuto del suo brillante assistente Orfanik, costruisce uno spettro multimediale della diva in uno spaventoso castello della Transilvania per mezzo di registrazioni fonografiche e proiezioni ottiche.

> Ricorderete bene la disperazione che aveva colpito il barone de Gorzt quando si sparse la voce che la Stilla aveva deciso di lasciare le scene […]. Fu proprio allora che Orfanik gli propose di registrare, per mezzo di apparecchi fonografici, i brani più importanti […] che la diva aveva intenzione di cantare nel corso dei suoi ultimi concerti […]. Orfanik aveva talmente perfezionato [il fonografo] che la voce umana veniva registrata senza alterazione alcuna. Dei fonografi furono messi […] segretamente sul fondo di uno dei palchi [del teatro]. E così vennero incise su dei supporti, delle cavatine, delle arie d'opera o dei concerti […], e persino l'aria finale di *Orlando* che fu interrotta proprio dalla morte de La Stilla.
> Ecco la vera storia del barone de Gortz, che si era rinchiuso nel castello dei Carpazi, e lì, ogni sera, poteva ascoltare i canti che erano stati raccolti da questi meravigliosi strumenti. E non solo poteva sentire la Stilla, come se fosse seduto nel suo palco, ma – e questo potrebbe sembrare davvero assurdo – la vedeva come se fosse ancora viva, davanti ai suoi occhi. Era un magnifico artificio ottico (Verne 1892, cap. 18).

4. Epidemia, tecnologia e melomania

In quest'articolo ho cercato di mostrare il successo dell'opera lirica nell'era del Web, non solo come genere di teatro musicale, ma anche come passione e come industria. Attraverso lo studio di qualche esempio ho descritto alcuni modi, apparentemente innovativi, con i quali differenti istituzioni teatrali in giro per il mondo hanno rivisitato le forme di distribuzione e ricezione dell'opera: dalle code virtuali di Londra ai palcoscenici digitali di Parigi, dagli eventi mediatici di Milano alla distribuzione su vasta scala delle rappresentazioni di New York. Sono emersi fenomeni di giustapposizione fra media differenti, la persistenza di vecchie pratiche e costumi, una nuova centralità dello spettacolo teatrale in quanto evento al contempo esclusivo e

accessibile. Ho dunque tracciato alcune coordinate e punti di riferimento per analizzare la storia culturale del rapporto fra opera e cultura digitale, rapporto che si basa su un intreccio di fenomeni mediatici, tecnologie di registrazione e comunicazione, divismo e persino fanatismo. Un lungo e complesso passato che non può essere ridotto alla banalizzata dicotomia contemporanea fra obsolescenza dell'opera lirica e amnesica rivoluzione digitale. Per questa ragione, nell'ultima parte dell'articolo ho analizzato alcune opere di Verne, tra cui *Le Château des Carpathes*. Come ha scritto Raj Shah (2014, p. 429), in questo romanzo lo scrittore francese sfrutta il potenziale delle tecnologie di registrazione del suono e dell'immagine (allora emergenti) per analizzare nuove forme di feticismo culturale, che sono basate sulla metamorfosi, realizzata attraverso precise riproduzioni meccaniche, di quello che sembra essere un perenne culto delle reliquie. Si potrebbe aggiungere che, come il protagonista del romanzo, anche i loggionisti-blogger del Teatro alla Scala, come quelli del *Corriere della Grisi* nello scorso decennio, utilizzano le risorse del Web con l'obiettivo utopico di «tutelar l'antica arte del canto»[18].

La crisi sociale, economica e sanitaria provocata dalla malattia respiratoria COVID-19, diventata una pandemia proprio durante l'ultimissima fase di rilettura di questo scritto nel marzo 2020, ha affidato un ruolo chiave tanto ai media "classici" del Novecento (dalla radio alla televisione) quanto alle risorse digitali proprie del Web (siti istituzionali, social media, blogs, piattaforme di condivisione video); ad essi e ad esse sono state affidate quasi integralmente la distribuzione e fruizione (a distanza) delle pratiche artistiche, incluso lo spettacolo dal vivo e l'opera, e per molti versi anche il sostentamento di una parte fondamentale della vita sociale. Le istituzioni teatrali citate in quest'articolo sono localizzate in città particolarmente colpite dalla pandemia. I palcoscenici fisici sono spenti e silenziosi a favore delle scene virtuali. Alla fine di marzo 2020, le programmazioni si stavano riorganizzando: l'Opéra de Paris rendeva fruibile online la registrazione di

[18] https://www.corgrisi.com (consultato il 31 gennaio 2021).

uno spettacolo o un concerto ogni lunedì sera (*#loperachezsoi*); il Met di New York rendeva accessibile ogni sera gratuitamente in streaming per 23 ore un titolo diverso proveniente dal ricchissimo archivio dei suoi *Live in HD* (l'iniziativa si chiama *Nightly Met Opera Streams*); attraverso la collaborazione con Rai5 e con la piattaforma www.raiplay.it, il Teatro alla Scala offriva un servizio ancora più ambizioso (sei opere a settimana in televisione e una al giorno in rete, disponibile ognuna per un mese)[19]. Iniziative simili sono state intraprese su larga scala da tutti i maggiori teatri italiani (Latini 2020). Per ora si tratta essenzialmente di registrazioni d'archivio. L'opera può davvero sopravvivere virtualmente nel totale silenzio dei palcoscenici? Per quanto tempo? Moltissimi musicisti e operatori del settore, anche quelli affiliati alle maggiori istituzioni operistiche, affrontano una crisi professionale profonda. Eppure, come ha notato Kreuzer qualche mese *prima* della pandemia, «l'opera è sempre stata in movimento, migrando tra corti, teatri e paesi, cambiando per mano di compositori, censori, impresari, cantanti o registi, subendo innumerevoli revisioni, traduzioni, adattamenti e […] allestimenti» (Kreuzer 2019, p. 132). Ad oggi, la febbrile attività dei melomani sui social media operistici – quasi fosse una pandemia culturale – lascia ben sperare: piena di contraddizioni fin dalle sue origini, l'opera vivrà (forse) ancora. Come quei personaggi indimenticabili che, durante una scena di follia o di agonia, regalano il meglio delle proprie abilità canore e sembrano non morire mai.

[19] www.operadeparis.fr/magazine/a-revoir; www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/; www.teatroallascala.org/it/la-scala-su-rai5-e-raiplay.html; www.teatroallascala.org/it/calendario-trasmissioni-rai.html; www.roh.org.uk/news/covid-19-an-update-from-the-royal-opera-house (consultati il 31 gennaio 2021)

Bibliografia

ABBATE C., PARKER R. (2014), *Storia dell'opera*, traduzione di D. Fassio, EDT, Torino.

AGUGLIARO S. (2016), *"Noi siamo, si sa, della Scala la banda." Appunti per una storia sociale del loggione della Scala nel secondo Novecento*, in C. Malatesta e O. Giovannini (a cura di), *Identità di luogo, pluralità di pratiche. Componenti sonore e modalità partecipative nel contesto urbano milanese*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 21–50.

AUSLANDER P. (2008), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York (2a ed. riveduta).

BALBI G, MAGAUDDA P. (2018), *A History of Digital Media: An Intermedial and Global Perspective*, Routledge, New York-London.

BAUMOL W., BOWEN W. (1966), *Performing Arts, The Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance*, MIT, Cambridge (Massachusetts).

BENJAMIN W. (2019), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma.

BENZECRY C. (2011), *The Opera Fanatic. Ethnography of an Obsession*, University of Chicago Press, Chicago.

DAVIES J. (2012), *Gauthier's 'Diva'. The First French Uses of the Word*, in R. Cowgill e H. Poriss (eds), *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, pp. 123–46.

DOLAR M., ŽIŽEK S. (2002), *Opera's Second Death*, Routledge, London (ed. italiana: *La seconda morte dell'opera*, traduzione di C. Lanfossi, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2019).

ELSAESSER T. (2016), *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam University Press, Amsterdam.

HENSON K. (ed.) (2016a), *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge University Press, Cambridge.

ID. (2016b), *Introduction: Of Modern Operatic Mythologies and Technologies*, in K. Henson (ed.), *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 11–23.

HEYER P. (2008), *Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses*, «Canadian Journal of Communication», 33, pp. 591–604.

KOSOVSKY R. (2014), *Opera-L and Wikipedia*, «Fontis Artis Musicae», 61, 3, pp. 242–48.

KOTNIK V. (2016), *The Idea of Prima Donna: The History of a Very Special Opera's Institution*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 47, 2, pp. 237–87.

KREUZER G. (2019), *Opera Configurations in the Digital Age*, «The Opera Quarterly», 35, 1-2, pp. 130–34.

LANFOSSI C. (2019), *Prefazione. La seconda morte della musicologia*, in M. Dolar e S. Žižek, *La seconda morte dell'opera*, traduzione e cura di C. Lanfossi, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, pp. 5–37.

LATINI G., *Opera a casa: gli spettacoli dei grandi teatri italiani*, 20/03/2020, https://lacittaimmaginaria.com/opera-a-casa-gli-spettacoli-dei-grandi-teatri-italiani/ (consultato il 31 gennaio 2021).

LOVINK G. (2016), *On the Social Media Ideology*, «E-flux journal», n. 75, https://www.e-flux.com/journal/75/67166/on-the-social-media-ideology/ (consultato il 31 gennaio 2021).

MICH L., PERETTA R. (2017), *Mobile Web Strategies for Cultural Heritage Tourism: A Study on Italian Opera Houses*, in Fiona Fui-Hoon Nah and Chuan-Hoo Tan (cur.), *HCI (Human-Computer Interaction) in Business, Government and Organizations. Interacting with Information Systems*, Springer, Cham, pp. 194–208.

MORRIS C., ATTARD J. (eds) (2018), *Opera at the Multiplex* [special issue], «The Opera Quarterly», 34, 4.

NEWARK C. (2011), *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, Cambridge

University Press, Cambridge.

PALAZZETTI N. (2018), "K. Henson, *Technology and the Diva*" [book review], «*Dissonance*», no. 144, pp. 45–8.

PANZA P., *Scala, tornano i fischiatori. Protesta al termine de* Il Pirata *di Bellini*, in «Corriere della Sera», 03/07/2018, https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/18_luglio_03/scala-tornano-fischiatori-protesta-termine-de-il-pirata-bellini-2a0818dc-7e89-11e8-9a5a-8ee160d32254.shtml (consultato il 31 gennaio 2021).

PARISER E. (2012), *Il filtro. Quello che Internet ci nasconde*, traduzione di B. Tortorella, Il Saggiatore, Milano.

PÉREZ H. (ed.) (2012), *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, Peter Lang, Bern.

SENICI E. (2009), *Il video d'opera 'dal vivo'. Testualizzazione e* liveness *nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», 16, 2, pp. 273–312.

SHAH R. (2014), *Counterfeit Castles: The Age of Mechanical Reproduction in Bram Stoker's* Dracula *and Jules Verne's* Le Château des Carpathes, «Texas Studies in Literature and Language», 56, 4, pp. 428–71.

SHREY D. (2014), *Analogue Media and the Aesthetics of Digital Remediation*, in K. Niemeyer (ed.), *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave Macmillan, Houndmills, pp. 27–38.

SIA C.-L., TAN B., WEI K.-K. (2002), *Group Polarization and Computer-Mediated Communication: Effects of Communication Cues, Social Presence, and Anonymity*, «Information Systems Research», 13, 1, pp. 70–90.

STEICHEN J. (2011), *HD Opera: A Love/Hate Story*, «The Opera Quarterly», 27, 4, pp. 443–59.

VERNE J. (1892), *Le Château des Carpathes*, J. Hetzel, Paris.

ID. (1895), *L'Île à hélice*, J. Hetzel, Paris.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM A. (1930), *L'Eva futura. Romanzo,* traduzione di D. C., Bietti, Milano.

WIEBE H. (2009), *A Note from the Guest Editor*, «The Opera Quarterly», 25,

1-2, pp. 3–5.

ZIMDARS M., MCLEOD K. (eds) (2020), *Fake News. Understanding Media and Misinformation in the Digital Age*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts)-London.