



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Economia e Gestione delle Arti e delle  
attività culturali  
*ordinamento ex D.M. 270/2004*

Tesi di Laurea

# **Il processo produttivo di un'opera lirica**

**La Ciociara di Marco Tutino in prima esecuzione  
europea**

**Relatore**

Ch. Prof. Federico Pupo

**Correlatore**

Ch. Prof. Macrì Simone

**Correlatore**

Ch. Prof. Maria Ida Biggi

**Laureando**

Maria Laura Maxia  
Matricola 849169

**Anno Accademico**

2017 / 2018

## INDICE

INTRODUZIONE.....	4
PRIMO CAPITOLO: LA FONTE.....	6
1.1 Alberto Moravia .....	6
1.2 La ciociara.....	13
SECONDO CAPITOLO: LA NASCITA DEL PROGETTO.....	21
2.1 La Ciociara di Marco Tutino.....	23
2.2 Marco Tutino.....	30
2.3 La trasposizione.....	34
2.3.1 Luca Rossi.....	35
2.3.2 Fabio Ceresa.....	35
2.4 La trama.....	36
TERZO CAPITOLO: LA FASE DI PIANIFICAZIONE .....	41
3.1 La coproduzione.....	41
3.2 Il budget.....	44
3.3 Le voci di costo.....	47
3.4 I ricavi.....	51
3.4.1 I contributi statali.....	53
3.4.2 Altri contributi di natura pubblica.....	55
3.4.3 Finanziamenti da privati.....	57
3.5 La gestione amministrativa.....	58
3.6 I contratti di lavoro .....	63
QUARTO CAPITOLO: LE FIGURE ARTISTICHE.....	68
4.1 Il maestro concertatore e direttore.....	68
4.2 Il regista.....	70
4.3 Lo scenografo.....	74
4.4 Il costumista.....	75
4.5 Il videomaker .....	77
4.6 Il light designer.....	77
4.7 Il coreografo.....	79
4.8 Il coro.....	80
4.9 L'orchestra .....	80
4.10 Gli interpreti.....	81

QUINTO CAPITOLO: L'ALLESTIMENTO AL TEATRO LIRICO DI CAGLIARI.....	82
5.1 Il piano di produzione.....	82
5.2 Allestimenti scenici e reparti.....	89
5.2.1 Scenografie.....	91
5.2.2 Video.....	93
5.2.3 Effetti speciali.....	95
5.2.4 Attrezzeria.....	96
5.2.5 Sartoria.....	97
5.2.6 Calzoleria.....	100
5.2.7 Trucco e parrucco.....	101
5.3 Il Montaggio.....	104
5.4 La selezione dei figuranti.....	110
5.5 Lo svolgimento delle prove.....	111
SESTO CAPITOLO: LA PROMOZIONE.....	125
CONCLUSIONI.....	129
APPENDICE.....	131
BIBLIOGRAFIA.....	139
SITOGRAFIA.....	141
RINGRAZIAMENTI.....	142

## INTRODUZIONE

Il seguente lavoro si propone di fornire una descrizione di quello che è il processo di produzione di un'opera lirica, prendendo in esame il caso dell'opera contemporanea *La Ciociara*, del compositore Marco Tutino, in scena al Teatro Lirico di Cagliari nei mesi di novembre e dicembre 2017 con la regia di Francesca Zambello, spettacolo in coproduzione con la San Francisco Opera presso cui l'opera aveva in origine debuttato nel 2015.

Tale resoconto si affaccia solo in parte all'interno di quella che è la più complessa e vasta attività svolta da una Fondazione lirico sinfonica.

La Fondazione Teatro Lirico di Cagliari è infatti una delle quattordici Fondazioni lirico sinfoniche italiane, che si occupano di perseguire senza fine di lucro, la diffusione dell'arte musicale. Tale mansione si esplica tramite la realizzazione di spettacoli lirici, concerti e balletti, eseguiti presso gli spazi loro affidati e altrove. Le Fondazioni lirico sinfoniche articolano la loro produzione in stagioni, per le quali si occupano di comporre un cartellone che offra un programma variegato allo scopo di soddisfare esigenze di valorizzazione del patrimonio artistico musicale, nazionale e internazionale. In particolare per le stagioni liriche questo avviene attraverso la proposta di grandi opere del repertorio della tradizione, celebri e particolarmente apprezzate dal grande pubblico, la riscoperta dell'eredità musicale italiana attraverso la rappresentazione di opere meno note, favorendo l'educazione musicale della collettività<sup>1</sup> e la commissione e ripresa di opere nuove, di autori contemporanei, incentivando l'attività compositiva per l'innovazione del repertorio, mantenendolo così vivo e in divenire.

Le Fondazioni lirico sinfoniche hanno personalità giuridica di diritto privato e svolgono una funzione riconosciuta dallo Stato come di rilevante interesse generale<sup>2</sup>, che pertanto ne sostiene l'attività attraverso lo stanziamento di fondi pubblici.

---

<sup>1</sup> Come disciplinato dall'art. 3 del D.L. 29 giugno 1996 n. 367 in materia di "Disposizioni per la trasformazione degli enti che operano nel settore musicale in fondazioni di diritto privato".

<sup>2</sup> Su <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it>.

La priorità delle Fondazioni lirico sinfoniche è dunque quella della qualità artistica, ricercata e sostenuta operando secondo criteri di imprenditorialità ed efficienza, monitorati dallo Stato stesso e indispensabili per la loro sopravvivenza.

Il testo si articola ripercorrendo le fasi del progetto, partendo da quella che è l'ispirazione letteraria, *La ciociara* di Alberto Moravia, ed un'analisi dei contenuti, utile ad evidenziare quelle che sono state le peculiarità della trasposizione in libretto per l'opera; il fatto che si tratti di un'opera contemporanea ha reso poi possibile, non solo trattare la figura dell'autore delle musiche e del suo lavoro, ma di avere la fortuna di poter intervistare il compositore e conoscere direttamente il suo approccio alla composizione e all'opera in esame.

Il testo si concentra poi sulla fase di pianificazione dell'opera, con particolare attenzione alla valutazione della fattibilità economica del progetto e approfondendo l'aspetto degli accordi di coproduzione.

Segue poi la descrizione dell'allestimento, attraverso la definizione dei ruoli delle figure artistiche coinvolte, del loro contributo per la realizzazione di quest'opera e il resoconto di quella che è stata la mia osservazione diretta. Mi è stata infatti concessa l'opportunità da parte del Teatro Lirico di Cagliari di avere accesso alle prove e seguire il lavoro di preparazione allo spettacolo per poter avere il materiale necessario alla redazione della mia tesi.

Ho così avuto occasione di assistere in prima persona a quello che è il funzionamento della macchina teatrale, realtà particolarmente articolata, guidata dalle spiegazioni del personale del teatro.

Per concludere, l'ultima parte è dedicata a quella che è l'attività di promozione e comunicazione che accompagna la produzione di un'opera lirica.

## PRIMO CAPITOLO: LA FONTE

### 1.1 Alberto Moravia

Alberto Pincherle nacque il 28 novembre del 1907 a Roma, nel quartiere Pinciano. La sua era una famiglia della borghesia romana, aspetto che caratterizzerò già dall'esordio precoce i contenuti della sua produzione letteraria.

Il padre, Carlo Pincherle Moravia, era un architetto di famiglia veneziana, di fede ebraica. Descritto dal figlio come un personaggio sveviano, colto e all'antica. La madre era Teresa Iginia de Marsanich, da tutti chiamata Gina, cattolica, di Ancona ma con lontane origini dalmate. Crebbe accudito dalla bambinaia francese assieme alle sue sorelle, Adriana ed Elena. Ebbe anche un fratello minore, nato nel 1914, Gastone, che morì in combattimento in Libia nel 1941. Alberto Moravia confessò di non aver mai amato la vita di famiglia, prova ne sono i tratti con cui dipinse l'atmosfera domestica in *Gli indifferenti*. Con entrambi i genitori ebbe un rapporto buono ma distaccato, e crebbe coltivando un'indole solitaria ed ipersensibile<sup>3</sup>.

Osservò da giovane, a partire dal primo dopoguerra, gli atteggiamenti ideologici della famiglia Pincherle e Rosselli (da parte della sorella del padre), dalle tradizioni liberali e socialiste e dei de Marsanich, dall'educazione profondamente patriottica ed antisocialista, dalla cui parte i tre fratelli della madre divennero tutti fascisti. In casa invece la politica non era un argomento particolarmente presente: la madre si considerava socialista, a detta del figlio più per le tendenze del periodo che per indole personale mentre il padre aveva un'inclinazione liberale conservatrice.

A nove anni Moravia si ammalò: gli venne diagnosticata la tubercolosi ossea, malattia che lo segnò profondamente e da cui guarirà, dopo varie ricadute, solo all'età di sedici anni. Dal 1921 al 1925 fu costretto a letto, per i primi tre a casa e successivamente in sanatorio, a Codivilla di Cortina d'Ampezzo. L'infermità gli impedì di svolgere studi regolari e riuscì a frequentare solamente un anno di ginnasio presso il liceo Tasso di Roma. Studiò privatamente per ottenere la licenza ginnasiale. La sua cultura letteraria si costruì in questi anni grazie ad un'assidua attività di lettura che riempiva le sue giornate:

---

<sup>3</sup> Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007 [1 ed. 1990].

fu ispirato dalle opere di Dostoevskij, Manzoni, Shakespeare, Goldoni, Moliere ed in seguito estese la sua formazione conferendole uno stampo europeo con l'approfondimento di Kafka, Proust, dei surrealisti francesi, di Rimbaud, Freud, e Joyce di cui lesse l'Ulisse in lingua originale. Cominciò allora ad applicarsi nella composizione dei suoi primi versi in italiano e francese, ed iniziò a studiare il tedesco.

A guarigione compiuta si trasferì in montagna, a Bressanone, per trascorrere la convalescenza e vi iniziò il suo primo romanzo, *Gli indifferenti*. Riscritto per quattro volte, con la prima stesura su carta velina e la punteggiatura aggiunta a posteriori, fu il suo primo successo. In quegli anni conobbe Corrado Alvaro, segretario di redazione di *Novecento*, che gli presentò Massimo Bontempelli, fondatore insieme a Malaparte della rivista letteraria e sulla quale pubblicherà nel 1927 la sua prima novella: *Lassitude de courtisane*. Bontempelli ottenne la promessa dagli autori (i Novecentisti) che ciascuno avrebbe scritto un romanzo per l'anno a venire. Si trattava di Aldo Bizzarri, Marcello Gallian, Paola Masino, Margherita Sarfatti e Pietro Solari. Tra loro l'unico a presentarsi l'anno dopo con un manoscritto ultimato fu Moravia. *Gli indifferenti* venne però respinto dall'editore che lo giudicò un pessimo lavoro. Partì così per Milano per consegnare il manoscritto al direttore della casa editrice *Alpes*, Cesare Giardini, e attese risposta per un mese alloggiando in un elegante albergo di Stresa, sul Lago Maggiore. Una volta compreso che non avrebbe ricevuto risposta di lì a breve tornò a Roma. Dopo alcuni mesi ricevette la tanto attesa lettera di Giardini che con entusiasmo si offrì di pubblicare il suo libro. Non volendo però il consiglio d'amministrazione investire su un autore sconosciuto, Moravia si assunse il costo delle spese, con pieno sostegno del padre che avendo compreso l'inclinazione letteraria del figlio non esitò ad anticipare per lui le cinquemila lire richieste. Il romanzo uscì nel 1929 e solo la prima edizione fu esaurita in tempi brevissimi, seguita a da altre quattro ristampe. Il tema dell'alienazione umana all'interno dell'ambiente borghese verrà riproposto come centrale anche nella sua produzione più matura con *La noia* (1960) e *La vita interiore* (1978). Negli anni successivi iniziò a viaggiare. Venne invitato a Londra da Curzio Malaparte, ora direttore de *La Stampa*, per cui scrisse vari articoli di viaggio che riscossero molto successo nei quali raccontava per i lettori italiani il fascino della vita inglese. Lì come in Francia e a Roma frequentò salotti letterari dove fece la conoscenza di figure di spicco del periodo. Scrisse a Divonne-les-Bains il racconto *Inverno di malato* dove racchiuse la sua esperienza di vita in sanatorio. Lo considerò a

posteriori uno dei suoi migliori lavori. Tramite il segretario Pietro Pancrazi venne pubblicato nel 1930 dalla rivista letteraria *Pegaso* diretta da Ugo Ojetti.

Lavorò per cinque anni alle *Ambizioni sbagliate* in un lungo e macchinoso tentativo di fondere la prosa manzoniana con un contenuto di tipo dostoevskiano. Il romanzo venne inizialmente bloccato alla censura con il pretesto di contenuti spinti, in realtà Moravia era diventato dichiaratamente antifascista ed il fatto era noto al Miniculpop, il ministero della cultura popolare. Uscì alla fine edito Mondadori nel 1935, non ebbe però un buon esito e venne ignorato dalla critica per ordine del ministero. Nonostante questo Moravia parlò poi di come la sua stesura lo abbia aiutato a liberarsi del suo primo libro e del suo successo dando inizio ad un periodo di sperimentalismo letterario. La sua precocità aveva infatti causato ciò che avvertiva come un “sonno del talento”<sup>4</sup> durato molti anni, dal quale si divincolò lentamente con nuovi tentativi di prosa e contenuto. Nel 1933 fondò con Pannunzio *Caratteri*, rivista di cui uscirono quattro numeri e per cui scriveranno nomi di interesse tra i letterati italiani dell’epoca come Alessandro Bonsanti, Curzio Malaparte, Mario Soldati, Paolo Milano, Bonaventura Tecchi, Giovanni Comisso. Collaborò più avanti sul settimanale di attualità e letteratura *Oggi*, fondato da Benedetti e Pannunzio per conto di Rizzoli nel 1939.

Nel 1935 partì per gli Stati Uniti, invitato da Giuseppe Prezzolini che dirigeva la Casa italiana presso la Columbia University. Durante il periodo di soggiorno tenne alcune conferenze sul romanzo italiano alla stessa Columbia, allo Smith College e al Vassar College approfondendo Verga, Nievo, Manzoni, Fogazzaro e D’Annunzio. Da lì si spostò per un mese in Messico da cui a posteriori si ispirò per *La mascherata*. Nel 1936 partì da Trieste sul battello *Conte Rosso* diretto a Shangai e visitò per la prima volta la Cina. Al ritorno dal viaggio completò la serie di racconti dell’*Imbroglione* che spedì a Mondadori come da contratto. Ricevette in risposta una lettera dove si spiegava l’impossibilità di far uscire il suo libro per via della pubblicazione prossima dei diari del maresciallo Badoglio<sup>5</sup>. Portò dunque il suo manoscritto a Valentino Bompiani che dopo un primo momento di esitazione acconsentì alla pubblicazione<sup>6</sup>. Ebbe allora inizio la fitta collaborazione con la casa editrice.

---

<sup>4</sup> *Ivi*, pp.60.

<sup>5</sup> Era stato appena proclamato l’Impero italiano d’Etiopia e con *Le ambizioni sbagliate* Moravia era stato ormai catalogato come personaggio notoriamente antifascista.

<sup>6</sup> Anche per intervento di Paola Masino, compagna di Bontempelli.

Scrisse in questi anni per la *Gazzetta del Popolo* pubblicandovi racconti brevi e articoli di politica estera. I racconti andranno poi a costituire il corpus della raccolta *I sogni del pigro*, e successivamente de *L'epidemia*, dove narrava di figure storiche e mitologiche. *Il sandalo di Bronzo*, *Morte di Lucano*, *Il silenzio di Tiberio*, *L'immortale*, *Antico furore*, *Maometto*, *La verità sul fatto di Ulisse*, *Fuga in Spagna* sono tra questi. In queste novelle emergono i nodi fondanti della sua poetica esistenzialista, già messa in pratica nei romanzi: c'è largo spazio dedicato alla riflessione, protagonisti che incarnano personalità isolate, il tema della corruzione e la critica ai vizi umani propri della borghesia<sup>7</sup>. In virtù della distanza temporale, la scelta potrebbe essere ricaduta su tali ambientazioni per trattare tematiche contemporanee eludendo l'intervento censorio. I racconti tuttavia non superarono il vaglio dei controlli di regime e nel 1938, anno di pubblicazione di *Antico furore*, lo scritto maggiormente imputato, ed anno dell'appello all'esclusione dei giornalisti di "razza ebrea" dalle testate<sup>8</sup>, il ministro Galeazzo Ciano intimò al capo redattore della *Gazzetta* di licenziare Alberto Moravia.

Nel 1937 vennero assassinati in Francia i cugini Carlo e Nello Rosselli, attivisti dell'antifascismo, probabilmente per ordine dei servizi segreti fascisti e per mano di membri della Cagoule, organizzazione segreta rivoluzionaria di estrema destra. Questo provocò un forte trauma per Moravia e la sua famiglia. Nello stesso anno conobbe Elsa Morante, che sposerà nel 1941.

Trascorse un periodo in Grecia e poi si trasferì ad Anacapri dove scrisse i *Racconti surrealisti e satirici* e *La mascherata*. Quest'ultimo è un romanzo satirico, ambientato in uno stato immaginario del Sud America controllato da un regime dittatoriale. L'indubbia ispirazione dell'allegoria fece sì che il libro venisse sequestrato. Affrontò negli anni una situazione travagliata con il Ministero della cultura che intervenne in più occasioni inviando veline che negavano ai direttori di quotidiani e periodici di pubblicare i suoi articoli o alla critica di recensire i suoi romanzi. Moravia di contro inviò più di una lettera indirizzata al duce nelle quali chiedeva che gli venisse lasciata la possibilità di essere pubblicato. Nel '38 cercò benevolenza professandosi "puro" (non ebreo) da parte di madre, ramo familiare dal quale si erediterebbe l'origine semita. A seguito della confisca della *Mascherata* scrisse: "Mi permetto di rivolgerVi, Duce, la preghiera di poter

---

<sup>7</sup> Coccia B., *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Apes, 2008, pp. 340

<sup>8</sup> Poi accolto nel Regio Decreto del 1939.

riprendere la mia attività giornalistica dalla quale io traggio i mezzi per vivere. Anche perché tra poche settimane mi sposo”<sup>9</sup>. Per un periodo gli verrà concesso di utilizzare uno pseudonimo (sceglierà quello di Pseudo), ma per tutta la durata del regime le sue possibilità lavorative vennero fortemente osteggiate. Nel frattempo per mantenersi scrisse sceneggiature per il cinema ma per i medesimi motivi due film del regista Castellani, *Un colpo di pistola* (1942) e *Zazà* (1944) non riportarono il suo nome tra gli sceneggiatori nei titoli di coda.

Scrisse *Agostino* nel 1942, di grande rilievo per la sua opera. Si può considerare un romanzo di formazione dove riappare l’ambientazione piccolo borghese. Tratta le tematiche della consapevolezza sessuale e di classe nelle quali si imbatte il giovane protagonista, mostrando il suo incontro culturale con le teorie della psicoanalisi freudiana e l’opera di Marx. Terminò il libro in un solo mese (agosto, da cui il titolo) e la sorella Elena ne corresse le bozze. Uscì solo nel 1944 perché non ottenne il consenso del regime alla pubblicazione. La stampa fu limitata a cinquecento copie con tre illustrazioni di Renato Guttuso presso la casa editrice di Roma *Documento*. Con la stessa pubblicò il suo primo saggio nel 1944: *La speranza, ovvero Cristianesimo e Comunismo*.

Si trovava a Roma il giorno dell’arresto di Mussolini e durante il periodo badoglio collaborò per il *Popolo di Roma* di Corrado Alvaro. Venne invitato da Malaparte a Capri per sfuggire all’occupazione tedesca della città, ormai prossima, ma lui si rifiutò di partire. Nel giro di alcuni giorni assistette all’invasione delle truppe tedesche, alle perquisizioni da parte dei fascisti e all’alto numero di arresti, venne informato da un giornalista ungherese di sua conoscenza di essere sulla lista delle persone da arrestare. Lasciò dunque la propria abitazione insieme alla moglie per evitare la cattura: prima si spostarono entro Roma ospiti in casa di amici e conoscenti e successivamente decisero di partire per Napoli ed attendere l’arrivo degli alleati. Il pensiero comune era che questi sarebbero sopraggiunti in tempi brevissimi, in realtà perché Roma venisse liberata bisognò attendere il giugno dell’anno successivo. Nel frattempo Moravia ed Elsa Morante, mai giunti a Napoli per via delle rotaie distrutte dai bombardamenti, arrivarono a Fondi, in provincia di Latina. Il giudice Mosillo, loro conoscente, procurò loro una sistemazione presso una famiglia di contadini. In seguito alla notizia delle retate tedesche si spostarono sulle montagne vicine e trovarono rifugio in una località principalmente agricola chiamata

---

<sup>9</sup> Ajello N., *Moravia e il Duce*, 2007, disponibile su [www.repubblica.it](http://www.repubblica.it).

Sant'Agata. Lì trascorsero i successivi nove mesi alloggiando nella stalla adiacente alla capanna del contadino Davide Marrocco. Dopo l'avanzata degli alleati oltre la Linea Gustav nel maggio del 1944, finalmente liberati, si recarono a Napoli dove attesero per un mese di poter fare ritorno a Roma.

Al termine della guerra si trovava in una situazione di indigenza a cui cercò di far fronte riprendendo contatto con il mondo della stampa: scrisse articoli per il *Corriere della Sera*, *Il Messaggero*, *Il Mondo*, *L'Europeo*, *Nazione*, *Il Resto del Carlino*. Scrisse anche una sceneggiatura per il regista Augusto Genina: *Il cielo sulla palude*. Venduta la casa di via Scarpati ereditata dal padre acquistò un appartamento in via dell'Oca, dietro Piazza del Popolo. Bompiani gli propose di ripubblicare *Agostino* che vincerà il primo premio letterario dalla fine della guerra: il *Corriere Lombardo*. Non ebbe però abbastanza denaro per permettersi il viaggio per Milano e si fece recapitare, con disappunto, il premio a casa. Nel 1947 scrisse *La romana* partendo da un breve episodio degli anni passati; pensato da principio come ad un racconto, si sviluppò poi per diventare un romanzo di grande successo. Insieme con la *La ciociara*, *I racconti* e i *Racconti romani* delineeranno una fase "popolare" della sua opera che per lo scenario sociale descritto, il tipo di narrazione e le tematiche di guerra e resistenza trattate la accomunano alle tendenze neorealiste<sup>10</sup>. Con *La romana* vedrà la definitiva ascesa della sua carriera letteraria. Negli anni a venire pubblicò *La disubbidienza* (1948), *L'amore coniugale e altri racconti* (1949), *Il conformista* (1951). Nel 1952 vinse il Premio Strega per *I racconti* e nello stesso anno, vennero messe all'Indice dal Sant'Uffizio tutte le sue opere, condannate sotto la voce "fabula amatoria". Questo episodio spinse i letterati, specialmente di stampo liberale, ad appoggiarlo e, ritenne, fu questo a far sì che venisse votato all'unanimità per il Premio<sup>11</sup>.

Nel 1953 fondò con Alberto Carocci la rivista, allora bimestrale, *Nuovi Argomenti* con l'intenzione di proporre in Italia un corrispettivo del periodico di sinistra *Temps Modernes* di Sartre, dal taglio però più oggettivo presentando inchieste, saggi e racconti<sup>12</sup>. La rivista avrà tre serie, di cui l'ultima in corso attualmente. Il primo numero come dichiarazione di intenti conteneva l'intervento di Moravia *Inchiesta sull'arte e il comunismo*, *L'introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels* di Lukacs e *Nota sul comunismo e la pittura* di Solmi.

---

<sup>10</sup> Raimondi E., Fenocchio G., *La letteratura italiana: dal neorealismo alla globalizzazione*, Milano, Bruno Einaudi, 2004, pp. 62.

<sup>11</sup> Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007 [1 ed. 1990].

<sup>12</sup> <http://www.nuoviargomenti.net>.

Due anni dopo, sui numeri 17 e 18 verranno pubblicati i primi capitoli de *La ciociara*. Nel frattempo proseguì la sua collaborazione per *Il Corriere della Sera* per il quale lavora su dei reportage e scrisse dei racconti. Per *l'Europeo* si recò a Zurigo per intervistare Carl Gustav Jung. Pubblicò nel 1954 i *Racconti romani* che vinsero il *Premio Marzotto*. Si tratta di un mosaico di settanta storie che, attraverso le narrazioni in prima persona dei protagonisti, ricostruisce i tratti della società popolare di Roma. Nel 1957 pubblicò *La ciociara*, basandosi sulla sua esperienza diretta da sfollato durante la guerra. Venne invitato ufficialmente in Russia dall'Unione scrittori e al ritorno dal suo viaggio iniziò *Un mese in URSS*, edito da Bompiani nel 1958. Vi espose le controversie politiche e le ripercussioni della storia recente attraverso il giudizio di uomo europeo e intellettuale estimatore della letteratura russa. Negli anni a venire si intensificarono i suoi spostamenti, dalle quali esperienze trarrà altri importanti reportage: *Un'idea dell'India*, dal viaggio che lui ed Elsa Morante fecero con Pier Paolo Pasolini, personaggio a cui entrambi furono legati in amicizia, *La rivoluzione culturale in Cina*, visitata nuovamente nel 1967, *A quale tribù appartieni?*, *Lettere dal Sahara* e *Passeggiate africane* frutto dei suoi numerosi viaggi in Africa e il saggio *Inverno nucleare* dopo la visita a Hiroshima. Tra i luoghi che visiterà ci saranno anche la Turchia, l'Iran, la Persia, l'Afghanistan, la Corea, Cuba.

Nel frattempo separatosi da Elsa Morante viveva a Lungotevere della Vittoria con la compagna Dacia Maraini. Con lei ed Enzo Siciliano fondò nel 1966 la compagnia teatrale *del Porcospino* ed intensificò così la sua produzione teatrale. Tra i suoi scritti per il teatro vi saranno: *Il mondo è quello che è* (1966), *L'intervista* (1966), *Il dio Kurt* (1968), *Omaggio a James Joyce* (1986), *La vita è un gioco* (1969) rappresentato al teatro Valle, *La cintura* (1984), *L'angelo dell'informazione* (1985).

Per il mondo del cinema oltre a scrivere sceneggiature si occupò di critica, pur non avendo una vera formazione nel settore ma motivato da una grande passione personale. Scrisse dal 1957 per una rubrica su *l'Espresso*, con articoli completi di interviste e riflessioni sulla società italiana connesse al mondo cinematografico. Questi verranno raccolti nel 1975 nel libro *Moravia al cinema*. Nel 1967 fu presidente alla XXVIII Mostra del Cinema di Venezia e dal 1979 al 1982 fu membro della Commissione di Selezione. Vennero tratte dai suoi romanzi numerose trasposizioni come: *La romana* (1954) diretto da Luigi Zampa, *L'imbroglione* (1959) di Vaccari, *La ciociara* (1960) di Vittorio De Sica,

*Agostino* (1962) di Bolognini, *Il disprezzo* (1963) di Jean-Luc Godard, *Gli indifferenti* (1964) di Maselli, *Il conformista* (1970) di Bernardo Bertolucci, *L'amore coniugale* (1970) diretto da Dacia Maraini, *La vita interiore* (1980) di Barcelloni.

Nel 1982 pubblicò *1934*, romanzo per cui vinse il *Premio Mondello* che tratta metaforicamente il tema della dissociazione delle nazioni governate da totalitarismi. L'anno successivo uscì *La cosa*, raccolta di racconti dedicati a Carmen Llera, con cui si sposerà nel 1986.

Per due volte gli venne proposta la candidatura al Senato italiano, che rifiutò perché non desiderava occuparsi di politica. Accettò invece nel 1984 la candidatura al Parlamento europeo per rendersi più attivo nella campagna antinucleare, argomento che lo aveva reso militante dai tempi della visita a Hiroshima. Si candidò con il PCI e non fece alcuna campagna elettorale limitandosi ad alcune interviste. Venne eletto con 260.000 voti.

Sarà candidato al Nobel numerose volte senza però mai vincere il prestigioso premio.

Morì nel 1990 nella sua casa di Roma, all'età di ottantadue anni.

## **1.2 La ciociara**

*La ciociara* è l'unico romanzo di Moravia interrotto in corso d'opera e ripreso dopo tanto tempo. Tra le motivazioni riferite dall'autore vi è la difficoltà nello sviluppare una narrazione dall'alto contenuto autobiografico così a ridosso degli avvenimenti e, successivamente, la cospicua mole di lavoro del periodo postbellico di cui lui stesso parla come un momento di saturazione nel quale le ristrettezze economiche gli imposero di dedicarsi totalmente all'attività giornalistica<sup>13</sup>. Riguardo la ripresa di quelle stesse pagine, causa ne fu un momento di crisi creativa, o come meglio precisa ad Alain Elkann nella sua intervista<sup>14</sup>, anche come reazione alla stesura del *Conformista*, prodotto di invenzione, che provocò in lui il desiderio di scrivere di esperienze realmente vissute. Secondo il commento di Tonino Tornitore nella prefazione del libro<sup>15</sup> fu inoltre una scelta dettata ai fini di accoglienza e consumo per riaccostarsi al più prospero registro neorealista adottato nella *Romana* e nei *Racconti Romani* rispetto al suo meno quotato romanzo di fantasia. Il

---

<sup>13</sup> Siciliano E., Alberto Moravia, Milano, Longanesi, 1971, pp. 73.

<sup>14</sup> Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007 [1 ed. 1990], pp. 192.

<sup>15</sup> Tornitore T., *Storia del testo in La ciociara*, Milano, Bompiani, 2017 [1. Ed. 1957], pp. XVII-XXII.

primo capitolo della Ciociara apparve per la prima volta sulla rivista *Nuovi Argomenti*, nei numeri 17 e 18 del novembre 1955 e febbraio 1956, con l'avviso che si sarebbe trattato dell'anteprima di un romanzo in preparazione. L'effetto suscitato sui lettori fu, a detta del critico moraviano Geno Pampaloni, largamente sfavorevole: dopo i *Racconti romani*, l'impressione che l'autore avesse riproposto una tematica già abbondantemente sviscerata pregiudicò sicuramente l'interesse del pubblico nei confronti del prosieguo della narrazione, questo almeno fino alla sua futura pubblicazione.

Esce nel 1957 l'opera completa, edita Bompiani, che riceve un'accoglienza positiva dalla critica. Il titolo colloca immediatamente il romanzo in un preciso contesto geografico e ne richiama l'ambientazione popolare. Non essendo certamente, in altre lingue, veicolo di significato così caratterizzante, viene tradotto in inglese come *Two Women*. Dalla lettera che Alberto Moravia scrisse a Bompiani il 24 dicembre del 1956 sappiamo che secondo le intenzioni prime dell'autore l'opera avrebbe dovuto intitolarsi *Lo stupro o Lo stupro d'Italia*, essendo questo il racconto di due grandi atti di sopruso: quello collettivo della guerra e quello individuale dell'abuso sessuale, atti profanatori che compromettono per sempre chi li subisce. La personificazione della nazione proposta dal titolo suggerisce appunto un piano di lettura impostato sul parallelismo tra generale e particolare, dove il dramma di una nazione, da sfondo diventa riconducibile a quello più personale dei singoli individui, nel caso specifico delle due protagoniste, ed è narrato attraverso le loro sofferenze private.

Gli avvenimenti narrati provengono dall'esperienza diretta dell'autore che ripercorre le tappe e gli episodi dei mesi vissuti come sfollato. Il nome della località muta in Sant'Eufemia e i personaggi, eccetto i tre principali, sono ispirati alle persone con cui è entrato in contatto in quel periodo. Tutta la parte centrale del romanzo, che va dal terzo all'ottavo capitolo, contiene una cronaca esauriente delle abitudini adottate dalla gente del posto in un tale periodo di miseria. Si descrive la monotona routine caratterizzata da un'attesa costante del pericolo o della liberazione, dove gli unici gesti attivi sono quelli che riguardano la sopravvivenza, il procurarsi del cibo, sempre meno reperibile e sempre più povero, l'atto della preparazione e quello di una triste convivialità, accompagnati dal ripetersi di discorsi e teorie sull'andamento della guerra da parte di contadini e sfollati. Moravia fornisce in queste pagine un resoconto dettagliato della capanna in cui vivevano, dei rumori, del clima, delle ambientazioni che lui stesso osservò durante il suo periodo a

Sant'Agata. Lui stesso a seguito del diffondersi della notizia di rastrellamenti, per cui sarebbero stati catturati tutti i latitanti, i rifugiati nascosti ed i giovani per essere mandati a lavorare in Germania o al fronte, decise insieme ad altri ragazzi, di trascorrere la giornata sulla cima della montagna, sicuri di salvarsi perché le retate tedesche arrivavano solamente a metà del pendio. Partiva così prima dell'alba per nascondersi su un altopiano e descriverà nel romanzo le sensazioni discordanti che provava attraverso la voce narrante di Cesira: la felicità e la serenità di quei momenti semplici, dove la sopravvivenza la accomuna col mondo animale e diventa assoluto l'appagamento dalle azioni più piccole come nutrirsi o godere del sole e del silenzio<sup>16</sup>. L'autore racconta nell'intervista concessa ad Alain Elkann come il vivere in questa costante attesa, immersi nella natura e nella solitudine "formavano insieme un'atmosfera disperata e piena di speranza che non ho mai più ritrovato da allora"<sup>17</sup> e che lo stesso sentore di lunga attesa di ritorno alla normalità lo aveva provato in sanatorio, durante gli anni della malattia. Descrive queste come le due esperienze più forti della sua vita.

Sceglie per il suo romanzo di adoperare una voce narrante diegetica, tramite la popolana Cesira, secondo la nuova tendenza da lui adottata di servirsi dell'uso della prima persona escludendo così il racconto oggettivo del narratore onnisciente. Questo riporta ai *Racconti romani* e al mito nazionalpopolare, abbracciato per un certo periodo, per la mancanza di fiducia nella visione imparziale del reale. Le cronache sono così vissute dal punto di vista della ciociara, dietro la quale si celano le memorie dell'autore e della quale possiamo osservare il mutamento e l'evoluzione (verrà infatti definito da alcuni una sorta di romanzo di formazione) per cui, vivendo l'esperienza della guerra e soprattutto venendo a contatto con il personaggio di Michele eleverà i suoi pensieri, la sua morale, il suo approccio alla vita. È tramite i suoi monologhi interiori che veniamo a conoscenza delle sue impressioni e man mano che si avvicina ad uno stato di consapevolezza, svela attraverso questi il giudizio dell'autore. Per questo cambiamento marcato delle sue riflessioni è stata considerata un carattere dalle eccessive incongruenze<sup>18</sup>.

Il personaggio non possiede alcun coinvolgimento politico e sociale, è caratterizzata invece dall'attaccamento alla "roba" nel senso pessimistico dell'affezione al patrimonio

---

<sup>16</sup> Moravia A., *La ciociara*, Milano, Bompiani, 2017 [1. Ed. 1957], pp. 157.

<sup>17</sup> Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007 [1 ed. 1990], pp. 143.

<sup>18</sup> Tornitore T., *La critica del testo in La ciociara*, Milano, Bompiani, 2017 [1. Ed. 1957], pp. XXVI.

espressa da Machiavelli e della critica alla proprietà privata fatta da Marx<sup>19</sup>. Lei stessa chiarisce già dall'inizio le sue opinioni sulla situazione attuale: non prova né stima né simpatia per la figura di Mussolini, ma ciò che le preme è che si possa perpetuare il guadagno della borsa nera. La difficoltà della guerra la spinge verso la scelta prioritaria della sopravvivenza e della fuga dove ciò che la muove è il forte sentimento di unione e protezione nei confronti della figlia. Centrale nel racconto è il saldo legame tra le due che verrà fortemente intaccato dalla tragedia finale. Tutti i personaggi incontrati a Sant'Eufemia si distinguono per una diffusa immaturità politica incarnando quella fetta di popolazione che l'autore descrive come la parte di popolo che subiva la situazione, che aveva con lo stato unicamente rapporti di potere e continuava a vivere "come ai tempi dei granduchi di Toscana, dei Borboni e del regno di Piemonte"<sup>20</sup>.

Contrapposta a tale realtà è la figura di Michele, attraverso il quale si incarnano alcuni dei temi chiave della narrativa moraviana: il ruolo sociale dell'intellettuale, la necessità di buoni principi in una società corrotta, l'opposizione ai costumi borghesi. È volontariamente omonimo del Michele de *Gli indifferenti* per riscattarne in maniera esplicita la morale scegliendo di abbracciare i propri principi rispetto alla sua condizione privilegiata. Egli si schiera apertamente dalla parte dei suoi ideali sociali e politici, contrapponendosi alle scelte e al pensiero della famiglia e della piccola comunità, dedita al "negozio" e alla furberia, slegati da ogni credo ma mossi solo da un atteggiamento disinteressato, un'ingenuità sociale che seppur bonaria e apparentemente innocua possiede il torto della volontaria astensione dai problemi altrui. Moravia descrive come il popolo in quegli anni fosse caritatevole e, nel vero senso del termine, cristiano<sup>21</sup> ma attraverso le parole di Cesira ragiona su come per comprendere i reali istinti di una persona ed osservarne la vera essenza sia necessario vedere questa in tempo di guerra. Tutti i personaggi secondari rappresentano perfettamente la massa che nella difficoltà agisce secondo il proprio interesse per assicurarsi il benessere possibile e la sopravvivenza. Michele sembra invece noncurante della ricerca di un proprio tornaconto, vivendo su un piano intellettuale, si distacca dalla banalità della contingenza e si impegna per elevare il prossimo al ragionamento etico. Egli si dissocia dall'istituzione, come quando rinuncia ai voti scoprendo la scarsa genuinità della Chiesa, dal suo ceto di

---

<sup>19</sup> *Ivi*, XXVII-XXXII.

<sup>20</sup> Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007 [1 ed. 1990], pp. 147.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

provenienza e dal senso comune perché segue con convinzione i suoi ideali. Tenta di offrire uno spunto di edificazione ai suoi vicini attraverso la parabola di Lazzaro, tentativo che lo troverà deluso e adirato per non aver ottenuto dal proprio pubblico l'interesse e l'apertura mentale per cogliere lo spessore di una riflessione simile. Alterato, pronuncerà il pensiero che cela la morale di redenzione del romanzo<sup>22</sup> e che riapparirà nell'ultima pagina attraverso i pensieri di Cesira che sente di poter riscattare la sua vita solo a seguito del suo massimo momento di dolore e alla perdita di ogni cosa buona rimasta.

Il pianto finale coinvolge anche la figlia Rosetta in un frangente di consapevolezza, che non sappiamo se costituirà momento di riscatto personale o solo di rassegnazione alla sua morale menomata. L'evocazione del passato attraverso il canto di Rosetta, che la madre interpreta come la speranza di poter ritrovare la sua gioiosa bambina, provoca quello che potrebbe essere un dolore catartico o di sola nostalgia dei tempi più innocenti. Il dubbio sui pensieri di Rosetta è legittimato dalla raffigurazione del personaggio che agli occhi del lettore viene costruito attraverso le descrizioni di Cesira e raramente tramite l'osservazione di azioni dirette. Essendo la percezione della madre sulla figlia destabilizzata nel momento del suo repentino cambio di carattere, si può dare minor adito alle impressioni di Cesira oppure vedere in queste una comprensione profonda dei moti interiori di Rosetta. Lei stessa teorizza, pur non riconoscendo più la figlia, sulle conseguenze psicologiche da lei affrontate e in che maniera siano state risultato della nuova Rosetta. Per il lettore tale personaggio appare come buono e perfetto, privo di carattere ed iniziative che probabilmente ne comprometterebbero l'aura da santa descritta. Si affida completamente alla volontà materna e prende posizione col prossimo solo per difendere i principi cristiani e manifestare la propria purezza e dedizione al sacrificio. Per Cesira è una vera e propria fonte di ispirazione che la richiama sempre alla retta via. È lei stessa però a commentarne l'innocenza come frutto dell'ignoranza, intesa come inesperienza alla vita e alle brutture del mondo. Il personaggio di Rosetta<sup>23</sup> vuole mostrare l'incompletezza dell'educazione cattolica, troppo fragile per fronteggiare la vita su un piano non teorico: la delicatezza di questo personaggio che mostra un santo

---

<sup>22</sup> “[...] siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi... finché crederemo di essere vivi perché ci abbiamo le nostre stoffe, le nostre paure, i nostri affarucci, le nostre famiglie, i nostri figli, saremo morti... soltanto il giorno in cui ci accorgeremo di essere morti, stramorti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora cominceremo ad essere appena appena vivi [...]” (Moravia A., *La ciociara*, Milano, Bompiani, 2017 [1. Ed. 1957], pp. 124).

<sup>23</sup>Tornitore T., *La critica del testo in La ciociara*, Milano, Bompiani, 2017 [1. Ed. 1957], pp. XXVIII.

stoicismo quando si tratta di adottare atteggiamenti di privazione, necessita infatti di una tutela (che sia della madre o della madonna) che vegli sul suo bene e che nel momento in cui viene a mancare per cause di forza maggiore, mostrerà come questa educazione non prepari alle peggiori crudeltà della vita.

La critica<sup>24</sup> ha spesso commentato l'eccessiva lunghezza della parte centrale contro l'affrettarsi dei fatti conclusivi, il che renderebbe posticcio l'effetto degli ultimi capitoli. Il ragionamento e l'incertezza sul lento progredire degli avvenimenti della parte centrale viene fatto dallo stesso Moravia nelle lettere al suo editore nelle quali entrambi giungono alla conclusione che questo sarebbe servito a trasmettere il totalizzante patimento dell'attesa. L'impianto sarebbe inoltre necessario a giustificare il cambiamento di Cesira, attraverso un lungo affiancamento del personaggio di Michele e della sperimentazione delle difficoltà della guerra nelle quali sviluppa una nuova sensibilità e sperimenta la *pietas*. Sono gli episodi della quotidianità che la fanno evolvere, non un cambiamento repentino, e la descrizione di questi la renderebbe un personaggio vitale e credibile. È oltretutto il lungo stato di quiete, seppur sofferente, che ci rende noto l'agire abituale di Rosetta e ci fa conoscere tramite le vicende il legame indissolubile tra lei e la madre, così il mutamento della sua personalità e la crisi di questo rapporto risultano ancora più incisivi. La protratta monotonia della narrazione evidenzierà dunque per contrasto lo *spannung* catastrofico: le due protagoniste subiscono il trauma della violenza quando pensavano di essere ormai in salvo, dopo aver resistito alla difficoltà e alla fame, eludendo la morte più volte. Il fatto che l'episodio venga ambientato nel paese di Cesira, che già dall'inizio viene presentato come un traguardo di salvezza, il luogo di pace e protezione agognato, rende ancora più forte lo shock. La scena dello stupro si svolge oltretutto in un luogo sacro: nella chiesa di Vallecorsa davanti alla statua della madonna. Ciò intacca i cardini del carattere di Rosetta e della sua educazione, privando ai suoi occhi tali simboli, a cui si era sempre affidata, del valore di protezione di cui li investiva.

L'episodio dell'abuso attinge dal reale come tutto il romanzo, presentando attraverso questa scena quella che fu la tragedia delle marocchine, episodi di violenza di massa nei confronti di donne, anziani e bambini italiani da parte del Corpo di spedizione francese in Italia (*Corps expéditionnaire français en Italie*, o CEF), in particolare delle divisioni marocchine dei Goumiers. Tali atti iniziarono con lo sbarco degli alleati in Sicilia nel 1943

---

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. XXIV.

ed il loro apice si verificò a seguito dell'operazione *Diadem* e lo sfondamento della linea Gustav, si arrestarono solo nell'ottobre del 1944 prima di giungere a Firenze, quando il corpo militare venne trasferito in Provenza. Il fenomeno ebbe una portata disastrosa: le località occupate vennero depredate e distrutte mentre la popolazione fu vittima di atrocità. Il presidente dell'Associazione delle vittime delle Marocchine, Emiliano Ciotti, ha annunciato che attraverso la documentazione dell'epoca è stato ricostruito il numero delle vittime di stupro che conterebbe solo un minimo di sessantamila persone, a cui devono essere affiancati i molteplici casi di omicidio e sevizia<sup>25</sup>. Ci furono migliaia di individui contagiati da sifilide, blenorragia ed altre malattie veneree. Gran parte delle donne vittime delle marocchine vennero ripudiate ed emarginate dalla comunità e si poterono contare inoltre numerosi episodi di suicidio annessi ed infanticidio ai danni dei figli nati dalle violenze.

Moravia scriverà a Bompiani: "Nel romanzo non c'è affatto amore [...], è una cronaca della guerra, un libro sugli orrori della guerra" e propone di trasmettere queste forti impressioni sulla copertina con un dettaglio della *Guernica* di Pablo Picasso o, in alternativa, un'incisione tratta da *Los desastres de la guerra* di Francisco Goya, che avrebbe ripreso l'episodio centrale della narrazione<sup>26</sup>. Questo non avverrà e per la pubblicazione verrà utilizzata in copertina *La treccia* di Renoir, raffigurante una donna dai tratti mediterranei che ricorda la descrizione che Cesira fa di sé stessa nella prima pagina: "Avevo la faccia tonda, gli occhi neri grandi e fissi, i capelli neri che mi crescevano fin quasi sugli occhi, stretti in due trecce fitte fitte simili a corde".

Pochi anni dopo la pubblicazione nacque l'idea dell'adattamento cinematografico. Il progetto iniziale, nato da un accordo tra Carlo Ponti e la Paramount, avrebbe richiesto la figura di George Cukor come regista, Sophia Loren come Rosetta e Anna Magnani nei panni della protagonista. Il produttore italiano rinuncerà in seguito alla collaborazione statunitense associandosi a dei finanziatori francesi. Venne affidato a Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, figure chiave del cinema neorealista, rispettivamente per la regia e la sceneggiatura. Sophia Loren, che all'epoca aveva solo venticinque anni, interpreterà una Cesira molto giovane. Venne scelta per affiancarla Eleonora Brown, non professionista di undici anni. Uscì nelle sale, distribuito dalla Titanus, nel 1960. Sophia Loren per

---

<sup>25</sup> Cionci A., *La verità nascosta delle "marocchine", saccheggi e stupri delle truppe francesi in mezza Italia*, disponibile su [www.lastampa.it](http://www.lastampa.it).

<sup>26</sup> Tornitore T., *Storia del testo in La ciociara*, Milano, Bompiani, 2017 [1. Ed. 1957], pp. XVII.

l'interpretazione si aggiudicò il Premio Oscar come miglior attrice protagonista, il primo vinto da un'attrice non di lingua inglese. La parte le varrà inoltre la miglior interpretazione femminile al Festival di Cannes, il Premio BAFTA come miglior attrice straniera, il David di Donatello e il Nastro d'Argento come Miglior attrice protagonista. Nel 1962 il film fu premiato ai Golden Globe come miglior film straniero.

*La ciociara* entra ancor più nell'immaginario collettivo e troverà negli anni a seguire nuove trasposizioni e adattamenti: dalla versione televisiva di Dino Risi del 1988, sempre con Sophia Loren, ora dell'età presentata nel romanzo, a quelle teatrali di Annibale Ruccello del 1985, Di Roberta Torre nel 2011 fino all'opera lirica di Marco Tutino, oggetto di questo lavoro.

## SECONDO CAPITOLO: LA NASCITA DEL PROGETTO

Il compositore Marco Tutino racconta nel suo libro *Il mestiere dell'aria che vibra* i primi momenti legati alla nascita del progetto. L'idea nei primordi era stata discussa in via colloquiale da lui ed il maestro Nicola Luisotti, direttore musicale della San Francisco Opera House, alla ricerca di uno spunto per un buon soggetto. Finché l'anno successivo, nell'ottobre 2011 ricevette la sua telefonata in piena notte, annunciandogli con entusiasmo di essere riuscito a convincere l'allora sovrintendente, David Gockley, a commissionargli un'opera: proprio *La Ciociara*. La commissione era specificatamente quella di un'opera italiana, dai richiami ad una forte tradizione, tanto storica quanto musicale; un dramma appassionato che sviluppasse i temi dell'amore e della gelosia e, requisito non ultimo, che non ricercasse il compiacimento della critica ma che ponesse il coinvolgimento del pubblico in primo piano. La prima era prevista per il giugno del 2015 e Tutino accettò con gioia l'incarico. Da allora cominciarono tre anni di intenso lavoro per prepararsi al debutto nel prestigioso teatro.

Lo studio del romanzo mostrò da subito le difficoltà della trasposizione in opera, per il suo carattere cronachistico e le sue peculiarità intimiste dove la vera colonna portante è la personalità, la sola ben architettata, della protagonista. Si rendeva necessario costruire un intreccio consistente, non presente nella fonte: un sostegno ai temi principali e all'impianto narrativo originale che permettesse però di rendere avvincente il dramma attraverso dei colpi di scena, delle contrapposizioni tra i personaggi e l'approfondimento degli stessi tramite azioni manifeste, cosa che nel romanzo avviene per lo più tramite descrizioni e ragionamenti. Per attuare questo processo Tutino decise di delegare la delicata questione della rielaborazione del testo originale ad una professionalità specializzata. Affiderà dunque l'operazione allo scrittore e sceneggiatore Luca Rossi, suo amico fidato, che ricevette le linee guida e i vincoli su cosa fosse necessario per il contesto operistico, trarrà dal romanzo la sceneggiatura della nuova versione. Il suo lavoro così, pur mantenendo il contenuto e i nodi centrali della storia, arricchiva la trama di una consequenzialità avvincente, di dialoghi fondanti per l'approfondimento dei caratteri e per lo svolgimento del dramma.

Sarebbe stato necessario richiedere la liberatoria per il soggetto alle due eredi della proprietà artistica dell'autore: Carmen Llera e Dacia Maraini. Cosa che si rivelò piuttosto immediata per la prima, infatti, nel suo aneddoto Marco Tutino racconta che proprio durante la conversazione tra lui e Luca Rossi, coincidenza volle che si trovassero in Piazza della Margana, a Roma, davanti all'abitazione della scrittrice e che la vedessero per puro caso rincasare in quel momento. Le scrissero immediatamente una lettera e incontratisi già la sera seguente ottennero il suo pieno consenso. La risposta iniziale di Dacia Maraini fu invece negativa per via di un equivoco sulla natura dell'opera: informata del fatto che si trattasse di un dramma in prosa non ne condivideva le scelte e gli eccessi e, quando ormai sembrava che il progetto non dovesse più realizzarsi, il maestro Tutino riuscì con fatica a contattarla e a discutere la questione insieme. Chiariti gli intenti e i motivi delle modifiche anche lei dette il suo assenso.

La sceneggiatura di Luca Rossi fu pronta nella primavera del 2012, venne dunque vagliata con attenzione dallo staff di San Francisco e ottenne l'approvazione. Per procedere con la stesura del libretto, nonostante Tutino abitualmente scrivesse in autonomia i libretti delle sue opere, decise di cercare un collaboratore con cui confrontarsi, una controparte che gli avrebbe permesso di guardare con maggiore distacco i risultati e i difetti di quel lavoro. Per il compito contattò Fabio Ceresa, giovane drammaturgo e regista d'opera già esperto nella scrittura di libretti. Vi lavorarono a tempo pieno nella casa in Toscana del compositore da agosto ad ottobre del 2012, partendo dal copione e con la supervisione e la guida della committenza. Tutino racconta che durante la lavorazione, come spesso gli accade, già cominciavano a definirsi nella sua mente le musiche e quando fu il momento di comporre scrisse con intuizione e fluidità per un anno e mezzo, dedicando due ulteriori mesi per l'orchestrazione. A maggio del 2014 il lavoro era completo. Nel frattempo il teatro di San Francisco, sempre presente durante lo stadio creativo, era impegnato nell'ottemperare all'organizzazione in ogni sua fase.

Momento fondamentale fu la scelta degli interpreti principali, delle cui peculiarità vocali è importante tener conto in fase di composizione perché se ne possano esaltare i tratti, specialmente per la protagonista, ruolo assegnato ad Anna Caterina Antonacci, e la cui parte venne scritta pensando alla sua vocalità e alle sue capacità drammatiche<sup>27</sup>. La

---

<sup>27</sup> Tutino M., *Il mestiere dell'aria che vibra*, Milano, Ponte delle Grazie, 2017, pp. 194-210.

affiancheranno il soprano Sarah Shafer come Rosetta, il tenore Dimitri Pittas nei panni di Michele e il basso-baritono Mark Delevan nella parte di Giovanni.

Venne annunciata la coproduzione col Teatro Regio di Torino dove l'opera avrebbe dovuto inaugurare la stagione 2017; deciderà invece di mettere da parte il progetto vendendo le sue quote, come vedremo, al Teatro Lirico di Cagliari. Il 13 giugno andò in scena la prima mondiale, seguita da altre quattro recite e fu un successo per il pubblico, che acclamò gli artisti in sala, e per la critica.

Nel 2017 l'allestimento è stato inserito all'interno della stagione del Teatro Lirico di Cagliari in prima esecuzione europea, con la partecipazione di due cast, per un totale di otto recite. La direzione è stata affidata al maestro Giuseppe Finzi, in passato assistente del direttore musicale Nicola Luisotti e dal 2012 al 2015 resident conductor alla San Francisco Opera House mentre la regia di Francesca Zambello è stata supportata dalla collaborazione di Laurie Feldman, regista affermata negli Stati Uniti come in Europa.

## **2.1 La Ciociara di Marco Tutino**

Nelle definizioni attribuite a *La Ciociara* di Marco Tutino, sono stati utilizzati termini quali "neorealista", "verista", "prefreudiana" e ritengo che possa essere utile spiegare i motivi di questi riferimenti e pesarne il significato.

Tale opera è sicuramente debitrice di un'ispirazione neorealista per via del soggetto trattato e del genere da cui provengono il libro e il film. Più precisamente quando si parla di Neorealismo non è opportuno riferirsi ad una vera corrente con un proprio manifesto, ma parlare di tendenze espressive comuni nel periodo del secondo dopoguerra<sup>28</sup>. Ritornano comunque i temi della resistenza, delle testimonianze di guerra, dei risvolti sociali da questa provocati nel mezzogiorno o nelle località periferiche e traspare nei testi l'impegno politico letterario e le volontà antifasciste degli autori. La materia dell'opera porta inevitabilmente con sé un bagaglio di questo tipo, dove Michele per esempio

---

<sup>28</sup> Si prende spesso come riferimento per dare una definizione di Neorealismo la prefazione del romanzo di Italo Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno*, dove scrive: "[...] il neorealismo non fu una scuola. [...]. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche - o specialmente - delle Italie fino allora più inedite per la letteratura" (Calvino I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, pp.9).

incarnerebbe in un sunto l'ideologia di sinistra dell'intellettuale militante, anche se nel soggetto si è scelto di presentarlo semplicemente come pacifista.

C'è da aggiungere che, essendo ormai i fatti trattati storicizzati, è possibile andare a rimaneggiare la trama ed alcuni elementi propri della fonte poiché nel contesto contemporaneo e nella coscienza dello spettatore odierno risultano meno presenti, o se vogliamo scottanti. Come dice Luca Rossi nell'intervento del programma di sala toccare la *Ciocciara* è sempre stato visto come una sorta di sacrilegio, per il successo decretato dal film che lo ha reso un classico cinematografico<sup>29</sup> ma probabilmente anche per la rappresentatività del racconto per la recente storia italiana. A distanza dagli anni descritti -periodo in cui era vivo il sentimento postbellico e si sentiva la necessità di manifestare la propria opposizione al fascismo- restando pur coscienti della memoria storica nazionale, diventa più plausibile il fatto che si possa trascendere dalle implicazioni politiche per concentrarsi più approfonditamente sul dramma narrato. Quello che l'opera sicuramente mantiene, oltre alla precisione nel riportare i fatti storici e i nodi centrali del contesto sociale è il modo di trattare il parallelismo tra il dramma personale, attraverso cui è espressa la quotidianità della guerra, e quello comune ricreato nell'atmosfera di miseria e timore generale.

Altra suggestione dell'opera è il richiamo visivo che rimanda alla trasposizione cinematografica: vediamo infatti riproposti per la regia teatrale i gesti iconici resi celebri dalla pellicola, quali la madre e la figlia che camminano portando le valige sul capo o la posa di disperazione assunta da Sophia Loren che piange cascando sulle proprie ginocchia e vediamo ricreata dalla Antonacci nell'ultima scena, quando apprende della morte di Michele.

Il fatto che si parli invece di opera verista è legato al proposito del compositore di ricongiungersi alla grande tradizione operistica nazionale nel tanto mutato contesto contemporaneo. L'opera verista appartiene al genere della lirica affermatosi in Italia a partire dall'ultimo decennio dell'ottocento, dai tratti affini all'omonima tendenza letteraria. Tratta frequentemente temi di natura popolare, dall'ambientazione realistica, fortemente caratterizzata geograficamente e definite caratteristiche orchestrali e vocali. Si avvale sovente di elementi musicali della quotidianità popolare come danze, serenate o

---

<sup>29</sup> Rossi L., *Note di drammaturgia*, Programma di sala de *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017, pp. 34.

stornelli<sup>30</sup>. Vediamo come l'ambientazione viene subito presentata attraverso lo stornello romano di una donna fuori scena, definito dal musicologo Stefano Valanzuolo una dichiarazione di intenti<sup>31</sup>, mentre vengono proiettate sul sipario ancora chiuso immagini dei rioni di Trastevere. Similmente abbiamo la ninna nanna in dialetto romanesco che segue la scena dello stupro, con la quale Cesira tenta di tranquillizzare la figlia. Questa evidenza maggiormente il risvolto drammatico del momento avendo Rosetta perso ogni tipo di contatto con l'innocenza infantile, la vediamo dunque allontanarsi fisicamente (e affettivamente) dalla madre. Viene citata poi la canzone del periodo storico *La strada nel bosco* di Bixio e Rusconi, interpretata allora da Rabagliati. Canzone ripresa nello stesso film di De Sica, canticchiata da uno dei personaggi.

Altra caratteristica dell'opera di tipo verista è lo svolgimento dell'azione attraverso un declamato dialogico, quindi attraverso la conversazione che si espande in momenti lirici ariosi<sup>32</sup>. Tutino spiega come questo processo naturale fosse già utilizzato da Puccini, soprattutto nelle sue ultime opere, di come l'aria abbia subito dei mutamenti nei secoli e come la drammaturgia contemporanea soffra della separazione del momento arioso in forma chiusa. Preferisce che venga data una ragione narrativa che motivi l'espansione del canto, nella quale il personaggio racconti qualcosa, che si stia riferendo a qualcuno o che si stia soffermando su un proprio pensiero. Questo perché venga colta l'immediatezza della situazione e si eviti che il momento arioso resti astratto. Nella stessa *Ciocciara* quasi tutti avvengono in momenti di azione.

Marco Tutino parla di come la nostra tradizione operistica si interrompa con la figura di Puccini e ricorda come questi sia stato l'ultimo autore italiano a cui gli Stati Uniti commissionarono un'opera<sup>33</sup>. Si tratta del trittico pucciniano, composto dal Tabarro, Gianni Schicchi e Suor Angelica, rappresentato nel 1918 al Metropolitan di New York. Si ritrova così quasi cento anni dopo a comporre un'opera nuova per un teatro americano, con la specifica richiesta di creare un'opera degna dei caratteri del grande melodramma

---

<sup>30</sup> [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

<sup>31</sup> Il musicologo Stefano Valanzuolo, il compositore Marco Tutino ed il Sovrintendente del Teatro Lirico di Cagliari Claudio Orazi hanno tenuto in data 17 novembre 2017 la conferenza di presentazione dell'opera di cui si tratta. Dai loro interventi sono state estrapolate informazioni utili alla redazione di questo testo. Non esiste un documento che riporti il contenuto di tale conferenza da poter citare, mi limiterò quindi a segnalare in nota quali informazioni derivino dalla stessa.

<sup>32</sup> Guarnieri Corazzol A., *Opera e verismo: un curioso connubio*, Programma di sala di *Cavalleria rusticana-Pagliacci*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2009 pp. 32-41.

<sup>33</sup> Conferenza di presentazione, Cagliari, 17/11/2017.

italiano. Si tratta dunque di un'opera che si rifà ad una solida tradizione operistica che si sviluppa però in maniera contemporanea. Il compositore infatti non si limita ad effettuare un ricalco stilistico ma cerca di arricchire ulteriormente il linguaggio utilizzato, per esempio con ingredienti musicali ispirati al cinema o al musical. Viene compiuto il tentativo di nobilitare con operazioni formali le scene, nonostante queste descrivano le reali asprezze della guerra. Per esempio attraverso una dinamicità propria del linguaggio cinematografico come durante la scena dell'inseguimento delle protagoniste e dell'uccisione di Michele: si svolge in maniera particolarissima con due azioni sceniche che avvengono in contemporanea in due luoghi lontani, due piani narrativi che si alternano occupando lo stesso spazio. La musica costruisce questi due piani narrativi e sul palco le azioni si alternano con l'immobilizzarsi degli interpreti in una sorta di fermo immagine, con la luce che si spegne sul gruppo immobile e si accende sull'altro che riprende l'azione da dove si era interrotta. Tali destreggiamenti rendono tutta la scena avvincente e maggiormente drammatica che se si fosse attuata in due momenti differenti. Marco Tutino si riferisce infatti ad un tipo di pubblico che è avvezzo ad una drammaturgia dinamica propria dell'arte cinematografica: che segue più fili di una narrazione complessa e gli intreccia tramite il montaggio. Diverso è il paragone con il tipo di soggetto verista, affrontato invece da Tutino nel 1990 con *La Lupa*: è lontano dagli intenti narrativi di questo genere e inserisce nel finale una speranza salvifica che non è contemplata per tale gusto letterario. Rimane invece il principio realista per cui sia necessario, nella trasposizione, ricercare l'adesione al reale trasmettendo naturalezza e semplicità, che in realtà nei processi musicali e drammaturgici comporta artifici tecnici molto accurati<sup>34</sup>. Per la messa in scena di un soggetto di questo tipo, aggiunge come non sia possibile caratterizzarne in maniera astratta la regia ma sia necessario rispettare il contesto storico e l'ambientazione originali.<sup>35</sup>

Il compositore stesso parlerà poi di opera prefreudiana: *La Ciociara* indaga sugli antefatti che portano allo sviluppo delle azioni dei personaggi, sulla definizione della loro psiche, sulle sfumature comportamentali ed i lati oscuri che si celano anche dietro ai buoni. Questi si evolvono e la regia è attenta a dare spazio a tale aspetto. I caratteri sono molto distinti tra loro, dettaglio imposto dalla fonte, e viene curato nella partitura

---

<sup>34</sup> Tutino M., *Il mestiere dell'aria che vibra*, Milano, Ponte delle Grazie, 2017, pp. 54.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 210.

attraverso una caratterizzazione musicale<sup>36</sup>. Viene da tradizione rispettata la distribuzione dei ruoli vocali all'interno del triangolo amoroso: gli eroi positivi tenore e soprano si amano e vengono osteggiati dal baritono (o basso), impostazione riconosciuta istintivamente dal pubblico. La costruzione più elaborata viene fatta sul personaggio di Giovanni, nel romanzo e nel film di importanza marginale e presente solamente all'inizio. Qui diventa vero e proprio catalizzatore dell'azione drammatica. Giovanni è il personaggio negativo, attratto da Cesira, che confonde l'amore con il possesso e non sa accettare di non essere corrisposto. Questo lo porta al degenerare delle sue azioni che conferiscono una sequenzialità avvincente alla narrazione, altrimenti statica e descrittiva. È un personaggio del quale osserviamo il mutamento, partecipi dei processi che lo renderanno il cattivo. A differenza di Michele non è guidato dagli ideali ma dal suo personale vantaggio: lo vediamo infatti schierarsi indistintamente col più forte per convenienza e per godere del potere o della sicurezza che questo comporta. Vende Michele ai nazisti dimostrando che questi avrebbe prestato soccorso ad un soldato americano e subito dopo spaccia per sue tali azioni di fronte agli alleati vincitori. Non sembra risentire della guerra ma pare cavalcarne gli esiti.

Nella fonte il vero cattivo era la guerra, un panorama desolante, dominato dalla fame e dal dolore, durante la quale appaiono accentuate le meschinità della gente comune. Nell'opera ne viene mantenuto il senso in un'atmosfera ricreata, uno sfondo perenne e caratterizzante espresso in avvenimenti tragici come i bombardamenti aerei o visibile negli atteggiamenti del popolo: furti, mancato soccorso, avidità, esclusione, derisione, deferenza per i potenti. Sono presenti alcuni rari momenti positivi, come nella prima e nella seconda scena del primo atto dove viene evidenziato il forte legame madre e figlia: con le parole "noi due, solo noi due" Cesira manifesta la priorità che difende nel corso di tutta la narrazione e arrivata alla fonte di Sant'Eufemia condivide con Rosetta e col pubblico i sentimenti della sua infanzia. Durante la preghiera del *Padre nostro* si manifesta la personalità buona e devota di Rosetta, che prenderà l'iniziativa seguita da tutti i paesani. Anche il breve momento d'amore tra Cesira e Michele, che a differenza del romanzo qui è un adulto, sarà turbato dall'imminente presenza di Giovanni. Un fiore tardivo diventa il simbolo del loro sentimento nato troppo tardi e in circostanze avverse.

---

<sup>36</sup> Intervista a Marco Tutino in Appendice.

La prima scena del secondo atto presenta invece dei risvolti inediti: collocata nella casa dell'avvocato Sciortino, la narrazione si sofferma su due personaggi marginali in uno studiato contrasto tra i loro toni comici e la pericolosità manifesta del loro ospite nazista, il che rende la preparazione alla tragedia imminente della cattura di Michele ancora più sofferente.

Tra la prima assoluta a San Francisco e la prima europea al Lirico di Cagliari sono state apportate delle modifiche nella partitura: sono state ristabilite delle parti tagliate e ne sono state aggiunte delle ulteriori. È stato ripristinato nella prima scena un taglio di circa 1'10" durante l'episodio del rapporto tra Cesira e Giovanni in cui è stata integrata anche una parte per il coro. Tale frangente è stato poi oggetto di un malinteso: nella versione Americana, contrariamente all'intenzione originaria di presentare il rapporto sessuale come consensuale -come viene descritto anche nel romanzo e nel film- per via delle parole di Cesira che risponde con un "no" a Giovanni, è stata letta e messa in scena come un atto di violenza. In realtà l'intenzione era quella di mostrare la titubanza di Cesira che si nega per disparati motivi (Giovanni era amico del defunto marito, è sposato e Rosetta si trova poco lontano). Il "no" nella lettura statunitense decreta giustamente un rifiuto netto ma l'intenzione iniziale nel libretto voleva essere quella di un pudico negarsi di una donna imbarazzata che vorrebbe però cedere all'amante. Tutino aggiunge, durante la conferenza di presentazione, come sia stato un errore da parte loro dare per scontato nel testo un aspetto che è più tipicamente mediterraneo e degli anni passati. Sono state dunque cambiate alcune battute di Cesira per rendere più esplicita la situazione: "sta lontano" diventa "sta un po' buono", un "no, no!" diventa un "no, dai!" e viene aggiunto un "sì" in risposta a Giovanni che le chiede di ammettere di essere ricambiato. Registicamente vediamo che, a differenza della prima versione, lei non spinge via Giovanni ma lo abbraccia e lo tratta infine freddamente non perché sia stata vittima ma perché si pente della propria debolezza mentre lui rimane abbattuto quando lei gli dice di dimenticare l'accaduto. Sempre nella versione italiana sono presenti circa 20" di musica in più nella prima scena del secondo atto, durante lo scontro tra Cesira e Giovanni avvenuto in Casa Sciortino prima che l'avvocato porti la notizia dello sbarco ad Anzio e nell'ultima scena la parte del coro che festeggia la liberazione è stata allungata di circa 50" in cui proseguono i festeggiamenti di paesani e sfollati. Il compositore spiega come quanto avvenuto sia un processo normale che non va necessariamente ad intaccare il risultato finale. Essendo l'opera un'operazione collettiva è infatti necessario essere sempre elastici e saper

accettare il compromesso<sup>37</sup>, è bene dunque non identificarsi troppo con l'oggetto del proprio lavoro perché in realtà la versione offerta durante una rappresentazione è solo una delle versioni possibili che, aggiunge, a volte può addirittura apportare un miglioramento<sup>38</sup>.

Durante la conferenza si è parlato di come la scrittura musicale de *La Ciociara*, non sia stata concepita per esaltare gli equilibrismi vocali, perché come commenta il compositore, l'interesse principe era che la vocalità fosse curata per trasportare il significato del testo. È essenziale il fine comunicativo, come nelle ultime manifestazioni del melodramma italiano nelle quali già si iniziava ad insistere sulla pronuncia perché la parola arrivasse chiara all'ascoltatore. Sono presenti i do di petto e la voce viene esaltata attraverso un'importante lavoro in fase di composizione ma mai a discapito della chiarezza delle parole. Quest'opera, oltre a richiedere un grande sforzo produttivo, presenta rilevanti difficoltà nell'esecuzione musicale, specialmente nella scrittura per l'orchestra. Tutino specifica come la parte musicale di Cesira sia stata scritta per le qualità vocali di Anna Caterina Antonacci, artista dal registro che va dal soprano drammatico al mezzosoprano, oltre che dalle formidabili qualità recitative. Mentre per il secondo cast la scelta è ricaduta sul mezzosoprano Alessandra Volpe. Suggerisce comunque che i tre personaggi adulti vengano scelti sul modello della *Tosca* mentre il ruolo di Rosetta venga assegnato ad un giovane soprano lirico leggero, abile negli acuti, dalla voce limpida e dalle sembianze da adolescente<sup>39</sup>. Per la parte sono state selezionate i soprani Lavinia Bini, nel primo cast, e Claudia Urru. L'orchestra è di tipo pucciniano, arricchita dall'aggiunta di percussioni che conferiscono colore ed incisività nei momenti drammatici. Quella delle percussioni è una parte della strumentazione evolutasi molto nel tempo e Marco Tutino ne tiene conto inserendo per esempio il moderno rototom, insieme di tamburi dalla struttura di metallo. A seguire la ninna nanna di Cesira, che chiude la scena apice del dramma, inizia un intermezzo, sull'esempio tipico dell'opera verista che come l'*entr'acte* francese viene eseguito a sipario chiuso. La parte sinfonica riprende il tema del "ma tu, Cesira, tu" pronunciato nel richiamo di Michele poco prima della sua morte. L'intermezzo fa da commento alla tragedia appena avvenuta e, combinato alle immagini proiettate che

---

<sup>37</sup> Intervista a Marco Tutino in Appendice.

<sup>38</sup> Tutino M., *Il mestiere dell'aria che vibra*, Milano, Ponte delle Grazie, 2017, pp. 206.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 210.

mostrano scene di persone reduci dalla guerra, accompagna un momento di riflessione<sup>40</sup>, quasi per elaborare le sensazioni di dolore suscitate e prepararsi alla catarsi del finale.

## 2.2 Marco Tutino

Prima di poter conoscere Marco Tutino ho letto il suo libro, che è una sorta di biografia ricca di spunti sul mondo della musica e della lirica, dove racconta le vicende che ruotano attorno alle sue opere, le circostanze che hanno accompagnato la sua carriera, accostate a qualche consiglio tecnico e ad alcune considerazioni personali.

Lo spunto migliore, la chiave di lettura più importante, a mio parere la offre all'inizio, si voglia perché può essere applicata a qualsiasi campo ed essere buona per tutti, o semplicemente perché lui afferma che da quel momento ebbe inizio una nuova fase della sua vita. La lettura delle sue esperienze con la costante di questo monito ne può spostare la percezione da racconto ad esempio.

A diciassette anni, durante una conversazione con la madre, questa gli pose davanti agli occhi la questione della scelta del proprio mestiere, della differenza con quello che è il dilettantismo, e quindi lo svolgere delle attività per il proprio svago personale. Dunque, a prescindere dalla retribuzione e dalla posizione sociale, di come eticamente fosse giusto fare bene qualcosa, perseverare nel raggiungimento dei massimi risultati nella mansione di cui si sceglie di occuparsi. Scrive di come queste parole divennero per lui una lezione di vita, di come la cura e la dedizione per il proprio lavoro, umile o meno che potesse essere, diventarono un valore da perseguire. La maturazione di questo pensiero guidò anche il suo gusto nell'apprezzare tutte quelle attività sottese da saperi custoditi, storia e tradizione, dai prodotti dell'artigianato alle arti.

Inevitabilmente estimatore della cultura occidentale e dei prodotti umani che se ne animano, per la sua tessitura di significati comuni e profondamente radicati nella storia, tanto autonomi e solidi da esistere a prescindere dagli individui. Ed è alla ricca tradizione che desidera ricongiungersi tramite il suo lavoro, a dispetto delle tendenze postmoderne. Non attuando la riscoperta di un oggetto archeologico ma attraverso l'uso di un linguaggio ricco di valori condivisi. Tale linguaggio, proprio perché tanto radicato nella cultura di

---

<sup>40</sup> Bossini O., *Orrori di guerra e citazioni d'autore*, Programma di sala de *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017, pp. 16.

ogni individuo, continua ad essere vivo e, adattato alle esigenze del presente, può proseguire nel suo fine comunicativo. Proprio la musica e tanto più il melodramma che vi accorpa l'elemento visivo e narrativo, attraverso un processo metalinguistico costruisce un livello di trasmissione/relazione per cui ogni spettatore ne ricava un messaggio, sintesi delle sue stesse sensazioni remote, sollecitate dallo stimolo sonoro. Ogni inserto musicale, può infatti potenzialmente richiamare ricordi personali e sollecitare il pensiero tramite archetipi sonori e richiami culturali comuni.

Evidenzia come non può che tener presente di come il pubblico, verso cui è direzionata tale operazione comunicativa, sia soggetto nel mondo contemporaneo ad una quantità sempre maggiore di stimoli e sia consumatore di una gran quantità di prodotti culturali e dell'intrattenimento su vari fronti. Si tratta di un pubblico trasversale<sup>41</sup>, che va al cinema, legge libri, segue serie televisive, è circondato dalla musica ovunque vada e questo influisce sulle sue abitudini di fruizione, sulla sua attenzione e i suoi tempi. Ne conseguono necessità drammaturgiche di cui tener conto, attraverso un arricchimento che non snaturi l'opera ma accresca le sue potenzialità di ricezione. Questo riporta al pensiero che la comunicazione debba essere il fine, perché come sottolinea Tutino, l'opera non nasce per risultare un mero oggetto di contemplazione ma per essere contemporanea, toccando temi e dinamiche che coinvolgano lo spettatore e parlino dei suoi moti interiori, ricoprendo perciò un ruolo attivo. Afferma<sup>42</sup> come le sperimentazioni delle avanguardie artistiche del primo novecento abbiano prodotto una frattura tra il pubblico e la figura del compositore e come questa sia andata ad aumentare nel secondo dopoguerra con una diffusa logica intellettuale che si asteneva dal riferirsi alla neonata società di massa. Evidenzia come la scelta di una condotta di questo tipo rischi di portare allo snobismo e ad un'imperturbabilità nei confronti del pubblico, che finisce inevitabilmente per provocarne l'allontanamento. Il giudizio espresso è sia quello di artista e compositore che non desidera rivolgere il proprio operato esclusivamente agli assenti della critica, che di manager teatrale conscio dell'ingente sforzo economico che la produzione di un'opera richiede. Reputa pertanto doveroso per il compositore perseguire nel tentativo di

---

<sup>41</sup> Valanzuolo S., *Io, Moravia e una sua idea di pubblico*, Programma di sala de *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017, pp. 30.

<sup>42</sup> Bossini O., *Orrori di guerra e citazioni d'autore nella Ciociara di Marco Tutino*, Programma di sala de *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017, pp. 7.

avvincere gli spettatori in vista del fatto che parte delle risorse investite nella produzione sono appunto di natura pubblica.

Per quanto riguarda la sua maniera di accostarsi alla composizione, la descrive come lontana dall'essere cerebrale e incline ad intellettualismi. Auspica infatti, per chiunque crei un oggetto d'arte come di artigianato, l'abbandono delle congetture teoriche a favore dell'ispirazione. Il padroneggiare la tecnica con una maestria che permetta di non applicarla volontariamente ma di renderla una guida inconscia a favore dell'ondata creativa<sup>43</sup>. Lo stesso principio vale per l'innovazione, aspetto che considera non essere mai da ricercare: il prefiggersi l'innovazione è differente dal risultare innovativi ed è un dettame non produttivo per l'arte. Meglio scegliere il linguaggio che si trova più affine e credere fortemente in quello che si sta facendo, con professionalità.

Parla della stessa composizione de *La Ciociara* come un'operazione per la quale ha evitato gli eccessivi ragionamenti ed anzi, avvenuta quasi in uno stato di rapimento svolgendo quella che ha definito una "funzione da levatrice" di qualcosa di già esistente<sup>44</sup>. Tutino descrive infatti il suo metodo di composizione, affine quasi ad un approccio michelangiolesco per cui si accinge alla ricerca di un contenuto che avverte come preesistente, dove il suo compito è quello di riscoprire e applicare una selezione tra tutte le combinazioni possibili, scovando infine quella che avverte come un'entità autonoma<sup>45</sup>.

Marco Tutino, nasce a Milano nel 1954. Cresce circondato dagli spunti musicali che gli vengono offerti in famiglia e decide di avvicinarsi allo studio della musica frequentando la classe di flauto del Conservatorio di Milano di Marlaena Kessik e successivamente quella di composizione, prima tenuta da Azio Corghi e poi da Giacomo Manzoni. Conseguisce i due diplomi e svolge simultaneamente gli studi classici. Racconta dell'episodio che a diciotto anni gli indusse l'ispirazione per il suo avvenire: dalla piccionaia del Teatro alla Scala assistette alla scena dei congiurati del *Ballo in Maschera* di Verdi. Trovò affascinante la complessità e la ricercatezza celate

---

<sup>43</sup> Tutino M., *Il mestiere dell'aria che vibra*, Milano, Ponte delle Grazie, 2017, pp. 43.

<sup>44</sup> Intervista a Marco Tutino in Appendice.

<sup>45</sup> Tutino M., *Il mestiere dell'aria che vibra*, Milano, Ponte delle Grazie, 2017, pp.67.

dietro un'illusione tanto credibile, quanto la concezione ingegnosa che permetteva di coordinare quel grande operato. Decise così di fare dell'opera la sua professione.

Negli anni si è dedicato principalmente alla composizione per il teatro a partire dal 1985 con *Pinocchio*, la sua prima opera. Seguono *Cirano* (1987), *La Lupa* (1990), il dramma concertante *Vite immaginarie* (1990), *Federico II* (1992), *Il gatto con gli stivali* (1994), il balletto *Riccardo III* (1995), *Dylan Dog* (1999), *Peter Uncino* (2001), per il Teatro alla Scala *Vita* (2003), *Le Bel indifférent* (2004), *La bella e la bestia* (2005), *The Servant* (2008), *Senso* (2010), *Le Braci* (2013), *La Ciociara* (2015) commissionata dalla San Francisco Opera House e replicata nella sua prima europea al Teatro Lirico di Cagliari (2017), *Miseria e Nobiltà* (febbraio 2018) e *Falscher Verrat* commissione del Teatro dell'Opera di Kiel (prevista per novembre 2018).

Ha ideato ed è stato coautore, assieme agli altri sei compositori da lui scelti, del *Requiem per le vittime della mafia*, eseguito esclusivamente il 27 marzo del 1993 presso la Cattedrale di Palermo.

Riadatta la *Preghiera della pace* del Pontefice Giovanni Paolo II nel *Canto di pace* per tenore, coro e orchestra interpretato da Plácido Domingo nel 2003 e reinterpretato negli anni da Roberto Alagna e Andrea Bocelli.

Dal 1990 comincia a ricoprire incarichi organizzativi e artistici parallelamente alla sua carriera musicale: fino al 1993 è consulente al Teatro Valli di Reggio Emilia, dal 1990 al 1994 riveste il ruolo di direttore artistico dell'ente Pomeriggi Musicali di Milano, dal 1998 al 2002 è consulente artistico e compositore residente alla Fondazione Arena di Verona per cui realizza il progetto FUTURI. Nel 2002 viene scelto come direttore artistico del Teatro Regio di Torino e nel 2006 è nominato Sovrintendente e direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna.

Nel 2008 ha fondato la scuola dell'Opera italiana, accademia di alto perfezionamento delle professioni del teatro lirico, sita a Bologna, con lo scopo di tramandare lo stile italiano dell'arte lirica investendo sulle nuove generazioni.

Nel 2009 viene nominato presidente dell'ANFOLS (Associazione Nazionale Fondazioni Lirico Sinfoniche) e ha fatto parte della commissione musica del MiBACT come consulente per la lirica<sup>46</sup>.

### 2.3 La trasposizione

Il libretto è quel componimento letterario scritto appositamente per l'opera sul quale verrà a posteriori composta la musica. Si tratta ovviamente di un tipo di testo asservito all'azione scenica e al canto, per cui necessita di essere funzionale alla scrittura musicale. Deve infatti essere scritto in versi per fornire una metrica che sostenga la musica. È un tipo di testo che manifesta la sua completa efficacia solo una volta musicato: grazie alla commistione di significato e suono possono essere evocate le idee e le sensazioni che completano di senso la drammaturgia. Composto in gran parte dalle parole che dovranno poi essere cantate dagli interpreti, deve adoperare un determinato tipo di sintesi per garantire lo sviluppo dell'azione. Fanno eccezione le arie, nelle quali il testo può soffermarsi nell'approfondire pensieri e sentimenti esternati da un dato personaggio<sup>47</sup>.

Molto spesso capita che il libretto sia tratto o ispirato da un'opera letteraria precedente anche se questo non costituisce la regola. Nel caso de *La Ciociara*, come già accennato, si è partiti dal romanzo passando per la fase aggiuntiva della sceneggiatura, con la quale Luca Rossi ha elaborato un adattamento del romanzo idoneo all'opera. Tutino spiega la grande utilità di tale passaggio, nel quale a partire dalla prosa vengono individuati i nodi d'azione del testo originale ed elaborati attraverso i dialoghi con l'aggiunta di alcune note utili alla costruzione della sceneggiatura. Si tratta dunque di una sorta di copione da poter poi mettere in versi.

Per *La Ciociara* il libretto è stato scritto a quattro mani da Marco Tutino e Fabio Ceresa. Tutino, che in passato ha spesso scritto da solo i libretti delle sue opere, suggerisce fermamente di partecipare sempre alla stesura del libretto perché è già in fase di scrittura che comincia a delinearsi, nella mente dell'autore, la musica che andrà a scrivere<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Tutino M., *Marco Tutino: note biografiche*, Programma di sala de *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017, pp. 36-37.

<sup>47</sup> Tutino M., *Il mestiere dell'aria che vibra*, Milano, Ponte delle Grazie, 2017, pp. 81-84, pp.103-104.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp.84.

### 2.3.1 Luca Rossi

Di Milano, lavora come giornalista, scrittore e sceneggiatore. Pubblica *Camorra* (1983), *Arrivederci mafia* (1986), *I disarmati* (1992) per Mondadori e *Sex Virus* (1999) per Feltrinelli. È ideatore e scrive insieme ad Alessandro Fabbri la serie televisiva *Catturandi* diretta da Fabrizio Costa. Dalla serie stessa si ispira per l'omonimo romanzo edito da Mondadori e Rai Eri nel 2016. Ha scritto le sceneggiature delle serie televisive *Il sequestro Soffiantini*, *Distretto di polizia*, *Diritto di difesa*, *Quo vadis Baby*. Nel 2012 si aggiudica il premio per la miglior sceneggiatura italiana al Roma Fiction Festival per *Walter Chiari-Fino all'ultima risata*. Dopo La Ciociara collabora nuovamente a due opere di Marco Tutino insieme a Fabio Ceresa: scriveranno soggetto, sceneggiatura e libretto per *Miseria e nobiltà* (febbraio 2018)<sup>49</sup>, liberamente tratto dalla commedia di Eduardo Scarpetta, ed il libretto di *Falscher Verrat*, (novembre 2018)<sup>50</sup>.

### 2.3.2 Fabio Ceresa

Nasce a Rivolta d'Adda in Lombardia nel 1981. È regista e librettista.

Lavora al Teatro alla Scala di Milano con alcuni tra i maggiori registi moderni: Deborah Warner, Luca Ronconi, Patrice Chéreau, Pierluigi Pizzi, Peter Stein, Eimuntas Nekrosius, Dmitri Tcherniakov, Richard Jones. Partecipa al rifacimento di produzioni di Franco Zeffirelli, Giorgio Strehler e Jean Pierre Ponnelle, seguendo le tournée in Italia e all'estero. Il suo debutto come regista avviene nel 2010 con *Madama Butterfly* alla Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi. Firma nel 2015 *I Puritani*, una coproduzione tra il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino di Firenze e il Teatro Regio di Torino, e una nuova *Madama Butterfly* per il Teatro fiorentino e il Teatro Petruzzelli di Bari. Nel 2015 viene invitato dal Wexford Festival Opera ad organizzare il *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni che è stato nominato nella categoria Rediscovered Work agli International Opera Award del 2016. Vi consegue invece il prestigioso riconoscimento di Young Director. Sempre nello stesso anno firma *l'Orlando Finto Pazzo* per la Korean National Opera. Dirige poi il *Rigoletto* al Teatro di Kiel e la *Maria di Rudenz* di Donizetti al Wexford Festival Opera. Lavora contemporaneamente alla stesura di svariati libretti come *Il vascello incantato* nel 2007

---

<sup>49</sup> <http://www.carlofelicegenova.it> .

<sup>50</sup> Disponibile tra gli eventi in programma su <https://marcotutino.it> .

per il Teatro Carlo Felice di Genova, nel 2010 il singspiel *Re Tuono*, musicato da Daniela Terranova, che vince il primo premio del concorso Kinderszenen tenuto dal Comitato Nazionale Italiano Musica. Nel 2011 scrive per l'opera *Mannaggia a Bubbà* che vince il primo premio del "Gianni Bergamo Music Award". Si occupa del nuovo adattamento drammaturgico sul libretto originale di Francesco Buti per *L'Orfeo* di Luigi Rossi rappresentato al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca. Gli viene commissionato *Le falene* nel 2013 dalla fondazione Paolo Grassi. Nel 2014 scrive il libretto per il di Daniele Zanettovich, edito da Musicali Pizzicato andato in scena al Teatro Nazionale di Fiume. Firma i libretti delle opere di Marco Tutino: *La Ciociara*, *Miseria e Nobiltà*, e *Falscher Verrat* (in programma per novembre 2018 al Teatro di Kiel). Collabora con Marco Taralli scrivendo opere per il Teatro Carlo Felice di Genova, il Teatro Comunale di Bologna, il Festival Monteverdi di Cremona, il Gran Teatre del Liceu di Barcellona, l'Auditorium Parco della Musica e il Teatro dell'Opera di Roma<sup>51</sup>.

## 2.4 La trama

*Primo atto:*

### Prima scena

Ci troviamo a Roma, nel 1943 dopo la caduta del fascismo e l'invasione tedesca. La vicenda si apre nel negozio in Trastevere della bottegaia Cesira, donna scaltra, gioviale e di bell'aspetto. Lei è vedova, con una figlia adolescente di nome Rosetta, dolce e ubbidiente, che la aiuta nelle faccende dell'attività. È un periodo di difficoltà per il commercio e per la gente comune: i generi alimentari scarseggiano e i prezzi sono alle stelle. Cesira dal canto suo non si lascia impietosire dagli sguardi affranti delle clienti che quasi sempre escono dalla bottega senza acquistare. Lei rivende ciò che compra alla borsa nera con alti rincari ed entrate fruttuose collaborando con Giovanni, vecchio amico del suo defunto marito, che la rifornisce della merce. Questi fa ingresso con alcune cassette di ortaggi e le illustra la situazione delle campagne: i contadini impauriti sono restii a vendere illegalmente i

---

<sup>51</sup> La sua biografia e i suoi lavori sono disponibili sulla sua pagina personale: <http://fabioceresca.com>

loro prodotti ed è necessario girare per le campagne a lungo prima di trovare qualcosa, questo rende i prezzi elevatissimi. Cesira, che desidera portare via la figlia Rosetta dalla città bombardata, chiede a Giovanni di accompagnarle in Ciociaria, nella sua terra natale, dove la vita può essere dura ma è più sicura e tranquilla. A riprova di ciò, in quel momento suona l'allarme antiaereo cittadino e la donna si affretta a serrare l'ingresso per rifugiarsi in cantina ma in quella situazione di panico cederà alla seduzione di Giovanni, che da sempre ha un debole per lei e del quale, prima della morte del marito, ricambiava l'intesa. Pentita di essersi concessa a lui gli intima di non rivelare l'accaduto e di comportarsi come se nulla fosse successo. Lui deluso prima di andare via le comunica che il giorno seguente sarebbe venuto a prendere lei e la figlia per portarle al sicuro a Fondi da cui potranno raggiungere facilmente le montagne. Rosetta ritorna terrorizzata in negozio e si rasserena solo alla notizia della loro prossima partenza

### **Seconda scena**

Giunte nelle montagne ciociare, al borgo di Sant'Eufemia, la madre osserva come tutto sia cambiato e risponde alle curiosità di Rosetta sulla vegetazione circostante. Impolverate e stanche si tolgono i vestiti per lavarsi alla fontana mentre Cesira racconta alla figlia della sua infanzia. Solo dopo un po' si rendono conto di essere spiate da un uomo che imbarazzato si presenta: si tratta di Michele, un maestro di scuola, anche lui sfollato che mostra subito il suo carattere gentile cercando per loro una sistemazione. Le due vengono però respinte dalla comunità che accusa la mancanza di provviste e di spazio ma Cesira, col suo fare da commerciante riuscirà astutamente ad ottenere in affitto la stanza sul retro della popolana Lena, dimostrando di avere di che pagare. Compiacendosi della sua furbizia a dispetto dell'ingenuità di Michele lo saluta, quando in lontananza appaiono gli aerei bombardieri che sotto gli occhi di tutti distruggono la cittadina vicina di Fondi. Gli sfollati piangono la perdita dei loro beni, e delle loro case ma Michele interrompe il vociare rimproverandoli per la loro ipocrisia e vittimismo: subito gli attacchi è facile dimenticare che prima si è stati aggressori e che alle popolazioni nemiche è stato riservato lo stesso trattamento. Rosetta intanto si inginocchia e comincia a pregare, e tutti gli altri ne seguono l'esempio.

### **Terza scena**

È arrivato l'inverno e tutti gli abitanti del borgo sono riuniti nella piazza per tenersi vicino al fuoco e aspettare che venga cotto l'ultimo agnello disponibile. Rompe la quotidianità l'urlo del codice di pericolo imminente: "malaria". Arriva un uomo in uniforme che chiede aiuto: è un tenente americano di nome John Buckley ed è sopravvissuto ad un attacco aereo lanciandosi col paracadute. Ferito sviene, ma mentre Michele si precipita da lui, i compaesani lo disapprovano per timore della pena di morte prevista dal bando nazista per chi dovesse aiutare i nemici e si dileguano sommessamente. Cesira e Rosetta scelgono di soccorrere l'uomo che lentamente si riprende e affida a Michele una lettera e un orologio chiedendo che vengano spediti alla figlia se lui non dovesse fare ritorno. Mentre Rosetta accompagna il tenente al sentiero incontra Giovanni ed ingenuamente gli racconta quel che era appena successo. Nel frattempo Cesira e Michele rimasti soli, si scoprono innamorati l'una dell'altro ma verranno sorpresi nel momento della dichiarazione da Giovanni che accusa lei di accalappiare gli uomini per convenienza e di essersi già dimenticata di lui. L'accesa discussione degenera e Giovanni punta contro Michele una pistola, facendosi vanto del suo recente arruolamento nel fascio e dell'ottimo guadagno che comporta. Cesira finge di essere attratta dal suo nuovo ruolo e dall'idea di tornare con lui a Roma per fare la bella vita e riuscirà con le lusinghe ad avvicinarlo e a sottrargli l'arma. I tre fuggono ma Michele nella foga dimentica il suo tascapane dove sono conservati gli oggetti di John Buckley. Giovanni li trova e giura vendetta.

*Secondo Atto:*

### **Prima scena**

Michele, ha condotto Cesira e Rosetta a casa dell'avvocato Pasquale Sciortino e di sua madre Maria, dei conoscenti a cui spera di poter chiedere aiuto. I tre arrivano dopo alcuni giorni di cammino e trovano i proprietari di casa intenti ad apparecchiare una bella tavolata. Appare all'improvviso l'ospite d'onore: il maggiore nazista Von Bock. Questi invita i nuovi arrivati a pranzare con loro e temendo di contraddirlo sono costretti a restare. L'atmosfera è tesa, stemperata solo dalle azioni di Maria Sciortino che non percepisce la pericolosità del suo ospite ma è solo onorata che un uomo di alto grado

apprezzi la sua cucina. Si parla di fedeltà e il maggiore, ostentando una grande calma, tira fuori la lettera e l'orologio di John Buckey mettendo i tre con le spalle al muro. Entrano Giovanni, e due agenti della Gestapo che arrestano Michele come traditore. Giovanni infatti venendo a sapere dell'amicizia tra Michele e l'avvocato aveva intuito che si sarebbe recato lì e per incastrarlo aveva consegnato all'ufficiale nazista gli oggetti incriminanti, combinando l'incontro. Ora è convinto di poter riavere Cesira tutta per sé e al rifiuto di lei la maledice e se ne va. Intanto alla radio annunciano lo sbarco ad Anzio degli Alleati. Sciortino fa capire vigliaccamente alle due donne che non le aiuterà.

### **Seconda scena**

Cesira e Rosetta sono tornate a Sant'Eufemia, davanti alla chiesa del paese ma trovano tutto deserto e distrutto. Si imbattono in Lena, che sembra non essere in sé e racconta di come i tedeschi abbiano preso tutti uno ad uno per ottenere informazioni. Capiamo che il suo bambino è stato trucidato quando, convinta di avere ancora il neonato tra le braccia mostrerà il contenuto delle fasce vuoto e pieno di sangue e se ne andrà per poterlo allattare. Le due rimangono sole ma vengono sorprese da un gruppo di Goumiers, membri dell'esercito francese alleato, che si trovava dentro la chiesa per fare razzia dell'oro. Questi accerchiano le donne che non riescono a fuggire a lungo e verranno portate di peso dentro la chiesa dove il gruppo abuserà di loro. Nel frattempo da un'altra parte la pattuglia nazista comandata da Von Bock lascia il prigioniero Michele a Giovanni che intende punirlo di tradimento. Gli propone però un accordo: avrà salva la vita se giura di dimenticare Cesira. Michele, integro nella morale, rifiuta di patteggiare con lui e dichiara che il loro amore sopravvivrà anche alla sua morte. Giovanni lo giustizia pazzo di rabbia e gelosia. A Sant'Eufemia intanto le due vittime escono a tentoni dalla chiesa. Cesira prova a consolare la figlia che però, completamente traumatizzata, cade nel mutismo e non accetta il conforto dalla madre.

### **Terza scena**

Arriva nella piazza del borgo la notizia della liberazione, sfollati e contadini festeggiano e danzano. Un giovane canta per tutti una canzone e vediamo Rosetta, alienata e fuori di sé, avvicinarsi sfrontata e trascinarlo a ballare. La madre non capisce la sua reazione e prova a fermarla ma in quel momento sopraggiunge una camionetta degli americani da

cui scende Giovanni il quale ha prontamente cambiato fronte al sopraggiungere della sconfitta nazista e cerca l'acclamazione dei montanari. Si accosta a Cesira cercando di conquistarla regalándole delle calze. Lei estenuata rifiuta ma una spudorata Rosetta accetta il dono ed indossa le calze davanti a tutti invitando poi Giovanni a danzare. Lui squallidamente asseconda la ragazzina approfittando della situazione finché Cesira non interviene schiaffeggiando la figlia e rimproverandola. Rosetta per ripicca cerca un uomo dopo l'altro per ballare finché non si apparta con il giovane cantante. Giovanni rivela a Cesira che Michele è morto e lei lo accusa di essere una spia fascista artefice del suo omicidio. Lui si difende allora davanti agli americani presentando come prova la lettera di Buckley, spacciandosi per il suo salvatore. Questi però si trova lì presente e ne svela la menzogna provocando l'ira di tutti i presenti che tentano di lapidarlo. Cesira chiede di fermare la violenza e rimettere alle autorità militari la scelta della sua punizione. Intanto Rosetta ritorna e trova la madre sola e afflitta che le comunica la morte dell'amato, notizia che farà sciogliere nella disperazione Rosetta. Il dolore comune le farà riavvicinare suggerendo una speranza per il loro futuro.

## TERZO CAPITOLO: LA FASE DI PIANIFICAZIONE

Per l'allestimento di un'opera lirica, è necessario affrontare preventivamente una fase di pianificazione che comprende la verifica della fattibilità economica e finanziaria del progetto, nonché una parallela attività amministrativa che assicuri la regolarità (sotto molteplici aspetti) dell'attività di spettacolo.

Trattandosi *La Ciociara* di uno spettacolo in coproduzione, la fase di pianificazione prevede inoltre la definizione degli accordi tra coproduttori.

### 3.1 La Coproduzione

L'opera lirica *La Ciociara* di Marco Tutino, come già introdotto precedentemente, è stata allestita nel novembre 2017 al Teatro Lirico di Cagliari in una coproduzione con la San Francisco Opera.

Esponendo di seguito in cosa consista questo genere di accordo e quali siano i vantaggi a cui mirano gli enti che lo intraprendono, vorrei collocare l'opera in esame all'interno di questo ricco e variabile quadro.

Esistono molteplici forme di coproduzione ed ogni accordo viene stipulato di per sé secondo modalità specifiche a seconda degli intenti e delle necessità dei soggetti che vi aderiscono. In generale, a prescindere dalle particolarità del caso, intraprendere una coproduzione significa unire le proprie risorse, economiche e organizzative, col fine di realizzare un progetto creativo, non solo in un'ottica di risparmio ma di reciproca convenienza. Il vantaggio è quello di migliorare la produttività attraverso una ripartizione dei costi e dei rischi associati nonché il potenziamento delle risorse artistiche e umane a disposizione. Questo è particolarmente utile per la produzione di grandi allestimenti, rendendone meno gravosa la realizzazione con la possibilità di aumentarne la risonanza allargandone il bacino di utenza. Ciò può avvenire sia su un piano territoriale circoscritto, sia a livello internazionale e può trattarsi di un accordo bilaterale o multilaterale.

Si differenzia dalla mera collaborazione (per la quale ad esempio possono essere forniti materiali di scena già in possesso di un dato teatro ad un altro a fronte di un corrispettivo),

perché dietro vi è un più impegnativo coinvolgimento a livello di *know how* e risorse umane ed è compresa una serie di vantaggi collaterali. Non è infatti da trascurare l'aspetto relativo alla visibilità della quale possono beneficiare una o più strutture a seguito della produzione di un allestimento di grande interesse che, con i mezzi a disposizione del singolo ente non sarebbe stato possibile realizzare e rappresentare presso le proprie sedi. Da sottolineare poi il ritorno di immagine che può conseguire dall'affiancare in una produzione un ente che goda di conclamata notorietà.

La partecipazione economica al progetto può avvenire in maniera paritetica o differenziata, tenendo conto dei mezzi economici, tecnici e delle capacità organizzative dei vari partners, e commisurata in genere al livello di coinvolgimento nelle scelte intraprese<sup>52</sup>.

Le modalità degli accordi di coproduzione sono variabili e particolari dello specifico caso e la gestione dello stesso è influenzata dal numero e dal genere di enti che vi aderiscono, dalla loro distribuzione territoriale, nonché dalla complessità della produzione. Esistono casi in cui la coproduzione viene definita a monte da più enti che decidono pertanto, a partire dall'idea creativa, di collaborare o casi in cui esiste un azionista di riferimento a cui altri enti coproduttori, ritenendo il progetto valido, decidono di affiancarsi, partecipando a parte dei costi per poter beneficiare del prodotto artistico finale presso le proprie sedi. Molti sono i casi in cui oltre alla partecipazione economica si opera una condivisione effettiva delle proprie risorse, tecniche e artistiche, mettendo a disposizione i propri spazi e le proprie maestranze, coordinandosi sinergicamente con gli altri produttori. Il tipo di accordo più frequente nello spettacolo dal vivo relativamente ad una coproduzione, spesso è invece quello di cofinanziare il progetto, senza un coinvolgimento di tipo organizzativo o la condivisione di maestranze e materiale tecnico<sup>53</sup>.

A prescindere dalle peculiarità dell'accordo, ogni coproduzione deve però necessariamente essere mossa da intenzioni comuni di arricchimento artistico e culturale. Si ricerca dunque una stima reciproca, un'unità di intenti sul piano artistico e dei

---

<sup>52</sup> Gallina M., *Organizzare Teatro, Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2004 [1 ed. 2001], pp. 224.

<sup>53</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 173.

contenuti, una compatibilità a livello organizzativo e prospettive di crescita e di ampliamento dei pubblici affini.

Perché ciò possa realizzarsi sul piano pratico è essenziale che si fondi su programmi ben definiti per quanto concerne la ripartizione dei costi, responsabilità e impegni nonché per la pianificazione di questi nel tempo. Devono essere definiti i vincoli operativi a cui sono sottoposti i partners, i limiti decisionali degli stessi, le modalità in cui verranno conferite le quote dovute e le procedure di reciproco controllo<sup>54</sup>. Fa parte dei doveri a cui gli enti aderenti sono vincolati il fare sempre menzione dello stato di coproduzione del prodotto o dell'evento artistico, atto che d'altra parte può essere annoverato tra i benefici legati al miglioramento della propria immagine.

I contratti di coproduzione devono essere accompagnati da una documentazione che si rivela di primaria importanza per stipulare l'accordo: come le rispettive lettere d'intenti, il budget di produzione, il programma artistico e di pianificazione, la descrizione del progetto, i rider tecnici<sup>55</sup>.

Quando l'accordo intrapreso è di tipo internazionale, oltre alle impellenze proprie di una produzione, andranno considerate le specificità tecniche logistiche, legislative e amministrative<sup>56</sup> caratteristiche di un rapporto di questo tipo. Superare l'ostacolo organizzativo e, se vogliamo, culturale e linguistico, presuppone pertanto una forte motivazione e richiede capacità organizzative di alto livello.

Nel caso specifico, il Teatro Lirico di Cagliari è subentrato tramite un accordo con la San Francisco Opera, produttrice nel 2015 dell'allestimento de *La Ciociara* presso la sua sede, e il Teatro Regio di Torino, teatro nel quale avrebbe inizialmente dovuto svolgersi la prima europea. Questo è avvenuto tramite il corrispettivo di una porzione delle quote atte a coprire una parte dei costi già sostenuti in passato dalla San Francisco Opera per la realizzazione del primo allestimento. Ciò ha permesso di acquisire la possibilità di riproporlo nel 2017, presso i propri spazi e con la partecipazione dell'equipe artistica statunitense.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> *Ibidem*

<sup>56</sup> Gallina M., *Organizzare Teatro, Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2004 [1 ed. 2001], pp. 232.

Sono state spedite le scenografie ed il materiale di scena come l'attrezzatura e i costumi. Su questi il Teatro Lirico di Cagliari ha poi svolto un lavoro autonomo, sempre attraverso la guida della San Francisco Opera per operazioni come l'adattamento delle scenografie alle dimensioni del palcoscenico o la creazione di nuovi costumi, e ha intrapreso spese ulteriori per attuare la messa in scena o munirsi dei mezzi tecnici idonei alla realizzazione dell'allestimento. Il lavoro per l'allestimento al Teatro Lirico di Cagliari è stato poi svolto con le proprie maestranze tecniche ed il proprio personale organizzativo, adempiendo agli accordi con La San Francisco Opera relativamente a determinati standard tecnici e operativi, oltre che qualitativi.

### **3.2 Il budget**

Il budget è un documento che sintetizza in maniera formalizzata quello che è il piano operativo dell'impresa relativamente ad un determinato periodo di tempo e lo traduce in termini quantitativo monetari. In particolare, riferendosi al budget di una produzione, questo si riferirà ad un determinato segmento dell'attività, inserendosi però all'interno del quadro più organico dell'attività nel suo complesso e rimanendo strettamente connesso alla strategia del medio-lungo periodo. Il budget rivela la sua importanza come risultato di una valutazione preventiva a fronte degli obiettivi dell'impresa sull'allocazione ottimale delle risorse, mentre durante lo svolgimento dell'attività costituirà un utile strumento di guida per verificare l'andamento della gestione, esaminando gli scostamenti e provvedendo con la definizione di azioni correttive.

In questa sede, mi riferirò al budget di progetto, che si inserisce all'interno del quadro più ampio del bilancio generale e che permette, tramite un'imputazione analitica di costi e ricavi, di esprimere valutazioni sulle possibili alternative in fase di progettazione. In particolare ripercorrerò quello che è il processo di creazione del budget di una produzione lirica presso una Fondazione lirico-sinfonica prendendo come modello il mio caso di riferimento.

Il budget economico si presenta come un prospetto dei costi e dei ricavi connessi all'attività la cui funzione principale è quella di metterne in evidenza il risultato netto. È da specificare come nel caso delle produzioni delle Fondazioni lirico-sinfoniche sia normale che si tratti di un margine dall'importo negativo. Tale raffronto, prendendo come

riferimento i soli ricavi da bigliettazione, rappresenta l'eccesso dei costi sui ricavi per cui è indispensabile l'intervento esterno, da pubblici e privati, tramite contributi e donazioni. Ad ogni modo, lo studio per commessa delle diverse configurazioni di costo possibili e dei relativi margini costituisce un importante strumento di misurazione e valutazione di economicità utile sia a preventivo per comprendere la attuabilità del progetto e compararlo alle sue alternative, che a consuntivo per uno studio sulla complessiva attività dell'Organizzazione<sup>57</sup>.

Tale previsione economica non può chiaramente prescindere da un rapporto interdipendente con la pianificazione finanziaria, nonché da un piano di tesoreria che verifichi la movimentazione dei flussi monetari e la concreta fattibilità dei progetti (singolarmente e nel complesso dell'attività). La copertura del fabbisogno finanziario è una condizione fondamentale per mantenere uno stato di equilibrio dell'attività, necessario per ottemperare alle obbligazioni assunte e tener conto delle tempistiche di incasso dei contributi pubblici. Generalmente i progetti culturali non godono di un'eccedenza di liquidità, soffrono anzi le difficoltà opposte dovute alla dipendenza dai fondi pubblici. Per far fronte a questa situazione si ricorre solitamente all'intervento di istituti di credito, scelta necessaria ma che causa un aumento dei costi per via dei relativi interessi a breve e a medio-lungo termine. Si presenta dunque indispensabile per lo studio e la realizzazione delle attività il confronto delle informazioni apportate da entrambi i piani. Importante è che, essendo la gestione finanziaria un'operazione unica, il cash flow del progetto deve essere integrato e valutato con quelli delle altre attività<sup>58</sup>.

Per l'accurata redazione di un budget è bene che questo sia formulato attenendosi ad alcuni principi utili a renderlo uno strumento valido quali: il principio di *chiarezza*, affidandosi ad un sistema analitico, affinché possa risultare comprensibile non solamente per gli addetti ai lavori ma per i possibili interlocutori esterni; di *oculatezza*, quantificando i costi sulla base di informazioni aderenti ai fatti, basandosi quindi su preventivi, con un lavoro a monte sull'identificazione dei fornitori di materiali e prestazioni, o viceversa, intraprendendo scelte guidate dalla disponibilità imposta dal budget; il principio di *prudenza*, nello stimare costi e ricavi, specialmente quelli legati a variabili non certe e

---

<sup>57</sup> Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012], pp. 107-109.

<sup>58</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 99.

valutare la possibilità di una crescita dei costi in relazione ad imprevisti di qualsiasi genere; il principio dell'*operatività*, tenendo conto dei margini operativi e della flessibilità necessari per poter intervenire con aggiustamenti durante le fasi di controllo; il principio di *responsabilità*, per il rispetto delle previsioni di spesa a tutti i livelli dell'attività, in particolare da parte dei responsabili dei centri di spesa e di costo<sup>59</sup>.

Per concentrarsi sull'analisi nel dettaglio della contabilità della singola produzione, ci si scontra con la problematicità che l'imputazione dei costi comporta, poiché, mentre risulta più semplice l'identificazione dei ricavi da bigliettazione e di quota-parte degli abbonamenti in riferimento alla commessa, per via della diversa natura dei costi, alcuni risultano direttamente connessi con la produzione mentre altri solo parzialmente, come il costo delle masse artistiche dipendenti o le attrezzature tecniche destinate alla totalità delle produzioni, e altri ancora non attribuibili alle produzioni ma necessari per il mantenimento della struttura. Per collocare tali costi a livello di contabilità analitica è necessario scegliere un criterio causale di attribuzione<sup>60</sup> che, per un'analisi efficace del budget è bene che venga attuata nella maniera più oggettiva possibile. I costi possono pertanto essere identificati come diretti e indiretti. Quelli diretti sono originati unicamente in conseguenza dello spettacolo, mentre i costi indiretti si originano indipendentemente dalla produzione e riguardano l'attività complessiva ed il funzionamento dell'Organizzazione. Questo può comportare la scelta di adottare una metodologia di analisi limitata esclusivamente ai costi diretti, detta *direct costing*, o invece utilizzare una metodologia detta *full costing*, che inserisce oltre ai costi direttamente imputabili alla produzione anche una quota-parte di quelli indiretti. Per poter ripartire i costi indiretti all'interno della rendicontazione della singola produzione è necessario adottare dei criteri di attribuzione. Non esistendo una maniera universale per ripartire equamente i costi di struttura sulle singole attività si tratterà di convenzioni a discrezione dell'Organizzazione, con la consapevolezza che la scelta di un criterio non può necessariamente adattarsi a tutte le produzioni e comporta inevitabilmente un certo grado di approssimazione nell'analisi. Per questo motivo, relativamente all'analisi del budget delle singole produzioni, viene spesso preferito come metodo quello del *direct*

---

<sup>59</sup> Ivi, pp.84.

<sup>60</sup> Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012], pp. 111.

*costing*<sup>61</sup>. A loro volta tali costi possono essere classificati a seconda che subiscano o meno un incremento o un decremento al variare del volume di attività, quindi in questo caso con l'aumento o la diminuzione del possibile numero di recite. Vi sono infatti dei costi, come quello della scenografia, dei trasporti o della regia che non variano in base al numero delle rappresentazioni, a differenza di altri, come il costo del personale scritturato pagato a recita.

Una volta definita la struttura dei costi, mantenendo come prioritari gli obiettivi artistici, si opera uno studio che aumenti l'efficienza dei costi fissi attraverso l'incremento dei volumi di attività, analizzando i comportamenti dei relativi ricavi. Questo per ricercare il compromesso ottimale finalizzato all'ottenimento di un buon margine (parte del compromesso è anche rispettare una buona variabilità e ricercatezza dell'offerta, sia per soddisfare il pubblico che per l'ottenimento dei contributi statali).

### **3.3 Le voci di costo**

Per fornire un'esemplificazione del genere di costi sostenuti e della loro classificazione procederei col citare alcune voci di costo relativamente al genere di produzione a cui ho assistito, precisando che ometterò le voci non inerenti a tale produzione e mi rifarò ad essa tramite degli esempi che verranno approfonditi nel successivo capitolo.

Da conteggiare tra i costi diretti è ovviamente in primis la quota di partecipazione alla coproduzione.

Devono essere espressi i compensi del personale artistico scritturato: i professionisti dell'equipe artistica, dunque regista, regista collaboratore, scenografo, light designer, videomaker, coreografa vengono pagati a forfait o in taluni casi tramite delle royalties. Il compositore delle musiche a sua volta, retribuito per il suo lavoro all'epoca della commissione, percepisce delle royalties relativamente al riutilizzo della sua musica. Il direttore d'orchestra e i cantanti lirici sono invece pagati a recita e non per lo svolgimento delle prove. A questi si aggiunge il costo degli strumentisti presenti sul palcoscenico. Tra il personale a chiamata: i facchini nelle occasioni di montaggio e smontaggio delle scenografie, le comparse pagate a giornata sia per le prove che per le recite, il personale

---

<sup>61</sup> *Ivi*, pp.115.

di sala impiegato solo nei giorni di recita e durante le selezioni dei figuranti e dei figuranti bambini. Nel caso de *La Ciociara* era presente anche un interprete che affiancava l'equipe artistica durante le prove. Per quanto riguarda il personale stabile della Fondazione come il Coro, l'Orchestra, il direttore di scena, i maestri collaboratori e il personale tecnico percepiscono uno stipendio che risulta per la Fondazione un costo interno fisso e che può essere qualificato come diretto nel momento in cui viene calcolato l'importo direttamente imputabile all'allestimento, identificando il numero dei giorni necessari per la preparazione dello spettacolo e i giorni di recita e calcolando il costo medio giornaliero per dipendente a seconda della diversa categoria<sup>62</sup>. Nonché, in particolare per i tecnici, le ore di straordinario previste per il montaggio e lo smontaggio delle scenografie. Per le voci di costo del personale scritturato è importante includere il costo relativo agli oneri (ex Enpals, INPS, INAIL) a carico della struttura. Tra questi non sarà compreso il personale di sala che risulta in questo caso dipendente di un'agenzia. Sarà l'agenzia stessa pertanto a provvedere al pagamento degli oneri per i suoi dipendenti (in questo caso l'agenzia dovrà fornire il DURC, Documento Unico di Regolarità contributiva che certifichi la regolarità dell'impresa nei pagamenti e negli adempimenti previdenziali). Da aggiungere vi saranno i rimborsi per i viaggi del personale artistico scritturato e per i loro alloggi.

Per i costi di allestimento bisogna calcolare quelli delle scenografie, dei costumi e dell'attrezzatura, in questo caso già esistenti ma che sono stati comunque oggetto di modifiche o di implementazioni: le scenografie sono state adattate alle dimensioni del palco del Teatro Lirico di Cagliari, comportando un costo in materiali; i costumi erano già esistenti ma non sufficienti per entrambi i cast e per le masse del coro (più numeroso di quello del precedente allestimento a San Francisco) implicando l'acquisto di tessuti e prodotti con cui effettuare tinture, trattamenti e lavaggi dei capi. Altri costi da prevedere sono quelli destinati alla manutenzione del materiale di scena: per i capi da risistemare prima di essere archiviati se rovinati, delle scenografie e dell'attrezzatura. È stato per esempio necessario aggiustare alcuni elementi dell'attrezzatura o l'intervento da parte di un elettrauta sulla gip a motore elettrico prevista per l'ultima scena. Fanno parte dei costi per l'allestimento l'acquisto o il noleggio di calzature<sup>63</sup>, l'acquisto o il noleggio di nuove

---

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 122.

<sup>63</sup> Quando si parla di noleggio bisogna valutare ovviamente il costo come costo variabile, calcolando le giornate in cui si beneficia dell'oggetto, tenendo in considerazione che di solito con l'aumentare delle giornate il prezzo di noleggio diventa più conveniente.

parrucche (nel caso de *La Ciociara* solo la parrucca destinata all'interprete principale), il noleggio di armi, l'acquisto di trucchi (il costo è, con qualche approssimazione imputabile all'allestimento dato che, al Teatro Lirico di Cagliari per ogni produzione viene effettuato un ordine in base alle necessità specifiche, per essere certi di avere materiale a sufficienza per tutte le recite e per evitare di acquistare prodotto in eccesso che una volta aperto scadrebbe dopo qualche mese), le spese di trasporto, il noleggio degli spartiti dall'editore proprietario<sup>64</sup>. Rientra tra i costi di allestimento il noleggio dell'impianto audio di scena (utile alla riproduzione dei suoni campionati), e l'acquisto del software necessario all'utilizzo dei video da proiettare sullo sfondo. Trattandosi di un software che rimarrà ad uso del Teatro il suo costo potrebbe essere calcolato anche solo in parte come diretto, tuttavia, trattandosi di un software particolare non è affatto scontato che questo possa essere riutilizzato per altre produzioni correndo il rischio che possa diventare obsoleto prima di tornare nuovamente utile, pregiudicando di conseguenza la possibilità di ammortizzarne il costo tramite l'utilizzo. I costi che riguardano utilizzi parziali di forniture e prestazioni, come l'acquisto di nuove attrezzature o impianti, vanno evidenziati conteggiandone la quota parte in misura proporzionale all'impiego<sup>65</sup>.

Tra le spese direttamente imputabili vi sono quelle relative alla SIAE, Società Italiana Autori ed Editori, che si occupa di tutelare le opere di ingegno depositate, occupandosi dell'autorizzazione all'utilizzo di tali opere e della riscossione dei compensi dovuti agli aventi diritto, per la musica, la lirica, il cinema, il teatro, la letteratura e l'arte visiva<sup>66</sup>. Le tariffe applicate dalla Siae relativamente all'utilizzazione di un'opera vengono calcolate a seconda di determinati parametri, concordati periodicamente con le Associazioni di Categoria degli utenti rappresentative a livello nazionale e approvate dagli Organi Sociali della Siae. I compensi non possono comunque essere inferiori a importi minimi, calcolati in base alla capienza del luogo in cui verrà svolto lo spettacolo (che questo sia gratuito o meno per gli spettatori). La Sezione Lirica, relativamente all'esecuzione di opere liriche, oratori, balletti, opere coreografiche con accompagnamento di musica, dispone di proprie tariffe che variano in funzione del genere e della durata dei lavori, della capienza o

---

<sup>64</sup> Lo spartito de *La Ciociara* è edito da Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano.

<sup>65</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 86.

<sup>66</sup> [www.siae.it](http://www.siae.it).

dell'importanza del luogo di esecuzione<sup>67</sup>. Secondo le tariffe del 2016-2017 viene destinato ai compensi dovuti il 12% degli incassi netti (con possibilità per gli aventi diritto di richiedere una percentuale inferiore, ma non più bassa del 6%). I minimi garantiti sono fissati per € 243,03 per luoghi di spettacolo fino a 500 posti o € 729,05 per luoghi di spettacolo con oltre 500 posti. Per tutte le opere rappresentate nel corso di prove generali (gratuite o a pagamento) durante le manifestazioni per le scuole o per finalità sociali, tutti i compensi minimi sono ridotti del 50%. Gli stessi minimi sono ridotti del 70% per le esecuzioni a carattere illustrativo<sup>68</sup>.

Altri costi diretti sostenuti sono quelli relativi alle consulenze, che possono essere di natura artistica, amministrativa e fiscale, legale o tecnica. Per esempio in questo caso è stata necessaria la consulenza e la prestazione di un ingegnere esterno, incaricato delle relazioni tecniche e degli elaborati grafici finalizzati all'approvazione del VVF e alla valutazione del rischio straordinario (a seguito di alcune modifiche alle normali vie d'esodo per via delle riprese televisive e per l'utilizzo di materiale pirotecnico in scena). Ancora, sono stati contattati esperti musicologi per la redazione di piccoli saggi sul programma di sala o per tenere la conferenza di presentazione dell'opera.

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

Sono poi da considerare tutte le spese relative alla comunicazione e alla pubblicità, quindi la stampa del materiale, la spesa per le affissioni dei manifesti, il costo per la realizzazione e la stampa dei programmi di sala e le spese per l'organizzazione di conferenze.

È inoltre importante conteggiare sempre una quota preventiva relativa alle spese impreviste.

---

<sup>67</sup> Scoz G., D'Ammassa G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009], pp. 72-75.

<sup>68</sup> Tariffe per la lirica 2016- 2017, disponibili su [www.siae.it](http://www.siae.it).

### 3.4 I ricavi

I ricavi propri provenienti dall'attività artistica sono quelli derivanti dalla vendita di biglietti e quota-parte degli abbonamenti. Per lo spettacolo ed in particolare per la lirica, che prevede costi di produzione molto ingenti, si rende necessario l'implemento dei ricavi tramite l'intervento di sostenitori pubblici e privati. Se infatti il costo dello spettacolo dovesse essere bilanciato con i soli ricavi da biglietti e abbonamenti, i prezzi dei titoli di ingresso non sarebbero sostenibili e la fruizione dello spettacolo risulterebbe impraticabile. Dunque, per una produzione culturale, il margine negativo che si ricava dalla differenza tra ricavi propri e costi rappresenta in realtà l'eccesso dei costi sui ricavi da coprire mediante i contributi pubblici assegnati<sup>69</sup>. A seguito della verifica della capacità dei progetti di coprire attraverso i ricavi da bigliettazione i costi esterni sostenuti, l'obiettivo verso cui protendere è quello di minimizzare tale perdita attraverso una contrazione dei costi o la massimizzazione della loro efficacia e la ricerca di risorse esterne diverse dai contributi pubblici, nonché attivare politiche di marketing che favoriscano l'incremento dei ricavi<sup>70</sup>.

In affinità con le proprie strategie di marketing ma anche con il ruolo culturale svolto, ogni teatro attua delle proprie politiche di prezzo. Nel caso specifico del Teatro Lirico di Cagliari i prezzi di abbonamenti e biglietti sono in primis divisi a seconda del turno dello spettacolo e a seguire per la posizione occupata. Sono previsti otto turni, suddivisi in due fasce di prezzo a seconda che si tratti di un orario serale o pomeridiano e a seconda dei giorni della settimana. Viene poi applicata una seconda suddivisione in base all'ordine dei posti tra platea, prima loggia e seconda loggia, a loro volta tripartite per fasce di prezzo in aree differenti a seconda della visibilità<sup>71</sup>. Sono poi praticate delle agevolazioni per i giovani sotto i trent'anni con una riduzione del 50%, per i gruppi organizzati e le associazioni. Vengono invece venduti ad un costo molto ridotto i biglietti per le prove generali, nel caso de *La Ciociara* una per cast, destinati per lo più al personale del Teatro, amici e familiari. Molti posti invece, sia alle prove generali che alla prima, vengono riservati per particolari inviti o per esempio agli inviati di alcune testate giornalistiche. Gli

---

<sup>69</sup> Nava M., *La comunicazione economica nelle aziende teatrali*, in Rivista dei Dottori Commercialisti, 2/2006, pp.300 citato da Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012], pp. 108.

<sup>70</sup> Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012], pp. 125.

<sup>71</sup> I posti a disposizione sono 1650 in tutto.

invitati vengono provvisti comunque di ticket sul quale il Teatro paga gli oneri dovuti alla Siae. I titoli gratuiti sono invece soggetti ad IVA solo nel caso in cui ne siano erogati per una quantità superiore al 5% della capienza. Altri biglietti sono quelli a basso costo delle riduzioni per le scuole e per le famiglie, in matinée e pomeridiana che in questo caso sono state portate in scena dal secondo cast. Il prezzo degli abbonamenti è considerato sempre basandosi sulle ripartizioni di turno degli spettacoli e sulla posizione del posto. Da considerare che sebbene economicamente si consideri quota parte degli abbonamenti come ricavo della produzione di uno spettacolo, dal punto di vista finanziario questo non prevede un'entrata di cassa, essendo questa già avvenuta in precedenza al momento della loro vendita (la stagione lirica e concertistica del Teatro Lirico di Cagliari è impostata sull'anno solare, perciò la vendita degli abbonamenti avviene solitamente tra dicembre dell'anno precedente e il primo periodo dell'anno successivo).

Tra i ricavi si possono poi calcolare quelli ottenuti tramite attività accessorie connesse allo spettacolo quali: la vendita dei programmi di sala o ancora quelli derivanti dalla Rai per le riprese effettuate da Rai 5.

Essenziali per la sopravvivenza delle Fondazioni lirico-sinfoniche e dell'attività lirica, nonché di spettacolo in generale, sono invece i contributi di natura pubblica provenienti dallo Stato, derivanti dalla ripartizione del FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) e da altri enti pubblici locali a cui si aggiungono finanziamenti privati di vario genere che una Fondazione è chiamata a ricercare con impegno (tanto da rientrare tra i criteri di valutazione di ripartizione del Fus come "capacità di reperire risorse"<sup>72</sup>). Importante è ricordare che i finanziamenti pubblici non sono automatici o obbligatori e il fatto di richiederli non determina di per sé un diritto. Per beneficiare di contributi per le proprie attività culturali e di spettacolo infatti bisogna averne titolarità e soddisfare determinati requisiti (che possono essere oggettivi ma anche soggettivi). La richiesta è poi subordinata a disposizioni derivanti da norme, regolamenti specifici e bandi, nonché a procedure di natura burocratica e scadenze<sup>73</sup>. I ricavi provenienti da contributi statali, da altri enti locali o dalla Comunità Europea non sono riferiti ad un singolo allestimento ma

---

<sup>72</sup> D.M. 3 febbraio 2014, in materia di "Criteri generali e percentuali di ripartizione della quota del Fondo unico per lo spettacolo, destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche".

<sup>73</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 128.

all'attività della Fondazione nel suo complesso. Lo stesso vale per finanziamenti di tipo privato che possono arrivare da parte di soci privati, donazioni e sponsor.

Da ricordare che i ricavi propri e le sponsorizzazioni sono da conteggiare al netto d'IVA che per i titoli di ingresso ha un'aliquota agevolata del 10% mentre per le sponsorizzazioni del 22%.

### **3.4.1 I contributi statali**

Lo Stato tra i suoi compiti istituzionali ha quello di occuparsi della tutela e del sostegno di arte e cultura ed è tramite il MiBACT, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, che svolge tali funzioni. Tra le sue attività, in materia di spettacolo il Ministero provvede a gestire e a regolamentare il FUS, istituito dalla legge 163/1985 "Per il sostegno finanziario ad enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante, nonché per la promozione ed il sostegno di manifestazioni ed iniziative di carattere e rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero"<sup>74</sup>. Esso è ripartito annualmente tra i vari settori citati, per una quota non inferiore al 45% per le attività musicali e di danza, al 25% per quelle cinematografiche, al 15% per il teatro di prosa, all'1% per gli spettacoli viaggianti e le attività circensi. La quota residua viene riservata per l'attività degli osservatori dello spettacolo o per provvedere ad eventuali integrazioni in base alle esigenze dei settori dello spettacolo<sup>75</sup>. Tali finanziamenti si basano sull'attività complessiva delle strutture per il periodo di riferimento di un'annualità o di una stagione e non per un singolo progetto di spettacolo<sup>76</sup>. Per il 2017 le aliquote di riparto destinate alle Fondazioni lirico-sinfoniche sono state del 54,62% del Fondo<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Art. 1, L. 30 aprile 1985, n. 163 in materia di "Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo".

<sup>75</sup> Art. 2, L. 30 aprile 1985, n. 163 in materia di "Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo".

<sup>76</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 132.

<sup>77</sup> Art 1, D.M. 21 febbraio 2017 in merito al "Riparto delle risorse attribuite al Fondo Unico per lo Spettacolo nell'anno finanziario 2017".

La ripartizione tra le Fondazioni è attribuita al Direttore generale competente, sentita la Commissione consultiva in base ai criteri di assegnazione attualmente regolati dal Decreto Ministeriale 3 febbraio 2014<sup>78</sup>.

Il primo parametro, relativo al 50% della quota, considera i “costi di produzione derivanti dai programmi di attività realizzata da ciascuna Fondazione nell’anno precedente quello cui afferisce la ripartizione”<sup>79</sup>. La determinazione dei costi di produzione menzionati avviene tramite “indicatori di rivelazione della produzione” espressi in punteggi da attribuire in riferimento a ciascuna rappresentazione o esecuzione<sup>80</sup>.

Il secondo parametro prevede che il 25% della quota sia ripartita considerando i miglioramenti dei risultati di gestione “attraverso la capacità di reperire risorse”<sup>81</sup>, cioè viene valutata la capacità dei teatri che riescono ad aumentare il reperimento di risorse da fonti non statali e quindi da sponsorizzazioni, contributi di privati, dalla vendita di biglietti, e altri proventi nonché da enti pubblici territoriali<sup>82</sup>.

Il terzo parametro, del 25%, considera la qualità artistica dei programmi misurata tramite una serie di indicatori su cui una Commissione consultiva competente baserà il proprio giudizio per l’attribuzione dei punteggi. Tali indicatori riportati sul decreto sono:

- La varietà e la validità del progetto presentato, nonché la capacità di coniugare spettacoli ed esecuzioni sotto un tema comune in un determinato periodo di tempo e di attrarre il turismo culturale.
- La presenza nel programma di opere di compositori nazionali
- Il coordinamento delle proprie attività con altri enti operanti nel settore per la realizzazione di coproduzioni, condivisione di beni e servizi. La realizzazione degli allestimenti in laboratori scenografici propri o di altre Fondazioni o di Teatri di tradizione.
- L’incentivazione di produzione musicale nazionale con attenzione alla committenza di opere di ogni linguaggio. Che venga dedicato spazio alla musica

---

<sup>78</sup> [www.spettacolodalvivo.beniculturali.it](http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it).

<sup>79</sup> Art. 1, D.M. 3 febbraio 2014, in materia di “Criteri generali e percentuali di ripartizione della quota del Fondo unico per lo spettacolo, destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche”.

<sup>80</sup> Art. 2, D.M. citato.

<sup>81</sup> Art. 1, D.M. citato.

<sup>82</sup> Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012], pp. 132.

contemporanea, ai giovani artisti e allo stesso tempo alla riscoperta del patrimonio musicale storico nazionale.

- L'impiego di direttori, registi e artisti di conclamata eccellenza, riconosciuti a livello nazionale e internazionale.
- Che siano previsti incentivi per promuovere l'accesso al teatro da parte di studenti e lavoratori. L'offerta di biglietti a prezzo ridotto ad un'ora dalla rappresentazione, prezzi agevolati per le famiglie, i giovani i disabili e i loro accompagnatori. Di facilitazioni per gli ingressi a manifestazioni dimostrative e prove generali.
- L'adeguatezza del numero di prove programmate per rappresentazioni ed esecuzioni. La realizzazione di attività collaterali rivolte agli studenti, alla formazione professionale dei quadri e all'educazione musicale della collettività<sup>83</sup>.

Per l'assegnazione della quota del Fondo è necessario rispettare le modalità e le tempistiche per l'effettuazione della domanda. Se risultati meritevoli, il contributo per ciascun anno viene erogato in due rate, di cui la prima, pari all'80% della quota spettante, subordinata alla presentazione del bilancio di previsione dell'esercizio e del DURC.

### **3.4.2 Altri contributi di natura pubblica**

Altri contributi di natura pubblica possono provenire dalla Regione, dalla Provincia e dal Comune di appartenenza dell'Organizzazione o da parte della Comunità Europea.

Per gli enti locali è generalmente di primaria importanza il favorire programmi (meno di frequente singoli spettacoli) che valorizzino il patrimonio culturale e ne promuovano lo sviluppo del territorio in tal senso.

Le Regioni prevedono solitamente nella loro normativa in materia di cultura, spettacolo e turismo programmi atti a favorire tali attività dando la possibilità, solitamente indicando dei bandi pubblici, di ricevere dei finanziamenti a fronte della presentazione di una richiesta ufficiale completa di documentazione sull'Organizzazione, relazione

---

<sup>83</sup> Art.3, D.M. 3 febbraio 2014, in materia di "Criteri generali e percentuali di ripartizione della quota del Fondo unico per lo spettacolo, destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche".

artistica, programma di attività e preventivo finanziario. I contributi di questo genere sono solitamente forfetari e a seconda dei criteri stabiliti dalla Regione<sup>84</sup>.

I Comuni, a seconda delle disposizioni in materia e delle delibere di Giunta e Consiglio comunale, possono intervenire: tramite contributi forfetari a bilancio non necessariamente rivolto a singoli progetti, per istituzioni di rilievo o delle quali partecipano alla governance come soci; tramite contributi che finanziano una percentuale di progetti singoli per attività promosse dall'Amministrazione comunale; tramite il finanziamento completo di iniziative o l'acquisto di spettacoli. Le stesse modalità, tranne l'acquisto di spettacoli, vengono attuate eventualmente dalle Province<sup>85</sup>. Di minore entità, poiché si tratta di una collaborazione che può svolgersi a titolo oneroso o meno, è il patrocinio degli Enti Locali che consiste in una forma di riconoscimento di un'attività che risulti in linea con le politiche dello stesso<sup>86</sup>.

L'Unione Europea sulla base della propria programmazione può sostenere le attività di spettacolo tramite programmi di sostegno per la cultura, (attualmente per le annualità 2014-2020 è attivo il programma *Europa creativa* per il sostegno del cinema, delle arti e del settore creativo al fine di incentivare la crescita di tali settori e creare posti di lavoro)<sup>87</sup> o tramite programmi a impatto indiretto, dunque indirizzati verso obiettivi di altro genere ma che hanno ripercussioni positive anche dal punto di vista culturale<sup>88</sup>. Interventi di questo tipo sono riscontrabili nei Programmi Comunitari, finanziamenti a gestione diretta a cui si accede tramite bando, e nei Fondi strutturali, erogati non ai diretti beneficiari ma a Stati e Regioni, organizzati in Italia nei Programmi Operativi Nazionali (PON) e regionali (POR)<sup>89</sup>.

A tal riguardo *La Ciociara* è stata presentata come parte del progetto di "Rifunzionalizzazione del Parco della Musica e del Teatro Lirico di Cagliari-Internazionalizzazione e innovazione delle produzioni anche per la valorizzazione turistico-culturale degli attrattori territoriali. Finanziato dal Piano d'Azione *Coesione Progetti*

---

<sup>84</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 133-134.

<sup>85</sup> Non disponendo le province di teatri gestiti direttamente.

<sup>86</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 133-136.

<sup>87</sup> Su <https://europa.eu> .

<sup>88</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 138.

<sup>89</sup> Su <http://www.guidaeuroprogettazione.eu> .

*strategici di rilevanza regionale* che valorizzano le priorità del POR FESR nell'ambito della Programmazione Unitaria 2014-2020 realizzato e promosso in collaborazione con l'Unione Europea, il Governo Italiano e la Regione Sardegna<sup>90</sup>. Tale progetto è stato avviato nel 2016 e ha previsto lo stanziamento di fondi destinati ad interventi sulle infrastrutture e le attrezzature utili diversificare l'attività culturale e a realizzare produzioni di eccellenza e coproduzioni con importanti teatri internazionali. Ha come obiettivi l'internazionalizzazione tramite nuovi allestimenti e importanti coproduzioni con teatri internazionali. Parte del progetto consiste inoltre nella valorizzazione di località archeologiche o di rilevanza storica del territorio, con interessi rivolti al turismo locale<sup>91</sup>.

### **3.4.3 Finanziamenti da Privati**

Tra i finanziamenti da parte di privati, quote importanti derivano dai soci privati delle Fondazioni, nel caso del Teatro Lirico di Cagliari si tratta della Fondazione di Sardegna, ed in taluni casi da parte di sponsor, che sostengono l'attività culturale a fronte di visibilità e prestigio per la propria immagine. Realtà meno diffusa in Italia rispetto ad altre nazioni, è quella del mecenatismo, delle donazioni ed erogazioni liberali per lo spettacolo senza alcuna contropartita per i soggetti finanziatori<sup>92</sup>. Iniziativa gestita dal MiBACT che si muove in tal senso è il portale "Art bonus", un "credito di imposta a favore di erogazioni liberali in denaro a sostegno della cultura e dello spettacolo"<sup>93</sup>. Le donazioni sono destinabili dai soggetti eroganti in interventi di "manutenzione, protezione e restauro dei beni culturali pubblici, nel sostegno a istituti e luoghi della cultura pubblici, Fondazioni lirico-sinfoniche, teatri di tradizione ed enti dello Spettacolo, realizzazione, restauro e potenziamento di strutture di enti e istituzioni pubbliche dello spettacolo"<sup>94</sup>. Le donazioni elargite tramite l'Art bonus sono inoltre incentivate dal Ministero tramite agevolazioni

---

<sup>90</sup> Su [www.teatroliricodicagliari.it](http://www.teatroliricodicagliari.it).

<sup>91</sup> Attività relative al progetto tra 2016 e 2017 oltre a *La Ciociara* di Tutino sono state: l'opera *La campana sommersa* di Respighi al Teatro Lirico di Cagliari e successivamente alla New York City Opera, *La bella dormiente* di Respighi, *il Rigoletto* di Giuseppe Verdi alla Forte Arena di Santa Margherita di Pula, *L'ape musicale* di Da Ponte al Teatro Civico di Castello e in tre diverse località del circuito regionale rilevanti per interesse storico-artistico quali Barumini, Dolianova e Villaspeciosa. La prima edizione del Concorso di canto lirico *Giusy Devinu*, le recite de *La fanciulla del West* di Puccini precedentemente eseguite all'Opera Carolina di Charlotte e alla New York City Opera. Su [www.regione.sardegna.it](http://www.regione.sardegna.it).

<sup>92</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 145.

<sup>93</sup> Su <http://artbonus.gov.it>.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

fiscali. Principio che l'Art bonus promuove è che per il bene della produzione culturale, pubblico e privato debbano lavorare in sinergia senza che venga intaccata l'autonomia delle Fondazioni, che "mantengono una propria discrezionalità a garanzia del loro ruolo culturale"<sup>95</sup>.

Altra fonte di finanziamento di tipo privato sono le quote del 5 per mille dell'Irpef da parte dei cittadini a favore della Fondazione lirico-sinfonica, tramite la dichiarazione dei redditi<sup>96</sup>.

### 3.5 La gestione amministrativa

L'ente organizzatore, in questo particolare caso la Fondazione lirico-sinfonica, è tenuto ad occuparsi di svolgere una serie di adempimenti burocratici, in funzione dell'attività di spettacolo da lui gestita, quali: permessi, licenze e forme di autorizzazioni riguardanti l'esecuzione delle recite, l'uso degli spazi e l'impiego di risorse umane<sup>97</sup>.

In merito all'utilizzo degli spazi esistono licenze di vario genere a seconda per esempio che il luogo in cui avviene la rappresentazione sia un luogo deputato o meno ad accogliere attività di spettacolo. Trattandosi nel caso specifico di un teatro, e dunque un luogo nato appositamente per questo genere di attività, si dovrà possedere la *dichiarazione di agibilità* rilasciata dal Comune, in seguito al parere della Commissione Provinciale di Vigilanza sui Locali di Pubblico Spettacolo (C.P.V.L.P.S.). Più nel dettaglio l'agibilità viene richiesta al momento dell'inizio della propria attività e deve essere rinnovata in caso di modifiche strutturali impiantistiche e distributive all'immobile in tempi successivi. L'agibilità determina il possesso dei requisiti di sicurezza e solidità delle strutture e il rispetto della normativa di sicurezza vigente, per esempio la presenza di uscite e vie

---

<sup>95</sup> Magri G., *I contratti della lirica, Tra tutela del contraente debole e usi negoziali*, Padova, Cedam di Wolters Kluwer Italia S.r.l., 2016, pp. 23.

<sup>96</sup> "La Corte Costituzionale nella Sentenza del 18 giugno 2008 n. 202, ha asserito, risolvendo in modo definitivo la questione, che le entrate derivanti dal cinque per mille non rientrano nella categoria dei contributi pubblici. Lo Stato, infatti, non è il soggetto donante, ma funge semplicemente da intermediario tra il contribuente, il quale decide di destinare una quota della sua imposta sui redditi e, l'ente beneficiario. Le somme relative al cinque per mille sono legate alla volontà del singolo cittadino e non a quella dell'ente pubblico. Lo Stato, pertanto, ha l'obbligo di trasferire le somme ai soggetti indicati dal contribuente stesso.", In *Come contabilizzare i contributi del 5 per mille* a cura di Lorusso Federica- Studio Sciumé e Associati su <http://www.nonprofitonline.it>.

<sup>97</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 198.

d'esodo adeguate (anche in base alla capacità di deflusso necessaria alla capienza dell'edificio), presenza di segnaletica di sicurezza e adeguamento degli impianti alle normative. La *dichiarazione di agibilità* è regolamentata dall'art.80 del Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza (T.U.L.P.S.) e dalla circolare ministeriale 15/2/1951.

Certificato necessario per tutte quelle attività permanenti che prevedono la presenza simultanea di oltre cento persone è il *certificato di prevenzione incendi* (CPI), rilasciato dai comandi provinciali dei Vigili del Fuoco relativamente ai requisiti per la prevenzione incendi come la presenza di dispositivi antincendio, di vie di esodo adeguate, di impianti elettrici a norma CEI (Comitato Elettrotecnico Italiano), il divieto di uso di apparecchi a fiamma libera, l'impiego di materiali rispondenti al fuoco come da norme vigenti<sup>98</sup>. Il Teatro deve essere per esempio fornito di sipario tagliafuoco, di rete di spegnimento sprinkler e certificato di ignifugazione di tutti i materiali (questi non possono superare un certo grado di infiammabilità e i materiali per le scenografie e degli attrezzi di scena al momento dell'acquisto devono essere provvisti di certificato di conformità o trattati a posteriori con vernici ignifughe).

Nel caso delle rappresentazioni de *La Ciociara* la presenza di telecamere installate in platea per le riprese Rai ha modificato l'originario percorso di esodo e si è pertanto resa necessaria una relazione tecnica provvista di elaborati grafici da parte di un ingegnere incaricato, finalizzata all'approvazione del VVF (Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco), nonché di una valutazione tecnica, per via di un effetto pirotecnico utilizzato durante la prima scena del primo atto, anch'essa provvista di elaborati grafici che supportassero la valutazione del rischio.

In caso di utilizzo di effetti pirotecnici (sparati solamente da un fuochista provvisto di patente apposita) deve essere effettuata richiesta alla Questura<sup>99</sup>. Per la presentazione di tale rapporto sono stati allegati dal Teatro Lirico di Cagliari: licenza e polizza assicurativa della ditta fornitrice, la scheda tecnica del prodotto, la polizza assicurativa del Teatro Lirico, la planimetria e sono stati elencati i giorni e gli orari approssimativi nei quali avrebbe dovuto essere utilizzato l'effetto.

---

<sup>98</sup> *Ivi*, pp.199.

<sup>99</sup> *Ivi*, pp. 200.

In linea con il mantenimento dei requisiti sopra descritti, l'edificio del Teatro Lirico di Cagliari viene costantemente controllato da dipendenti tecnici preposti ad assicurarsi della corretta funzionalità del sistema delle vie d'uscita (dalle luci che le segnalano in sala al funzionamento dei serramenti), delle attrezzature di sicurezza, degli impianti elettrici e di ventilazione e in particolare dei sistemi antincendio.

Per ciò che concerne la “pubblica esecuzione e rappresentazione” dello spettacolo sono previste operazioni da effettuare nei confronti della SIAE. Occorre durante la fase iniziale del progetto l'autorizzazione all'uso di un'opera da parte degli aventi diritto, attraverso un contatto diretto o mediato dalla SIAE o tramite agenti o rappresentanti mandatarî. Nel caso de *La Ciociara* quindi si tratta dell'autorizzazione richiesta al compositore e agli autori del libretto (il diritto d'uso della fonte letteraria risale invece al periodo della commissione affidata a Marco Tutino dalla San Francisco Opera). In seguito deve essere richiesto e formalizzato il permesso di rappresentazione dell'opera alle condizioni stabilite dalla SIAE o dall'autore o in sostituzione dai suoi agenti. Il Teatro dovrà poi redigere la dichiarazione di inizio attività indicante il genere di spettacolo e le modalità in cui avverrà. Andrà poi consegnato nei giorni antecedenti alle recite il *Permesso spettacoli e trattenimenti* utile anche alla determinazione delle tariffe e delle modalità di applicazione del diritto di autore, eventualmente accompagnato da un deposito cauzionale. Per la compilazione verranno richiesti al Teatro: la propria ragione sociale, il nome di un responsabile, la propria sede e il luogo dello spettacolo, il genere di spettacolo, il titolo dell'opera (o delle opere), le date in cui si svolgeranno le recite, le modalità di ammissione del pubblico, i prezzi lordi dei titoli di ingresso, i proventi derivanti da sponsorizzazioni, eventuali abbinamenti pubblicitari, eventuali riprese sonore o televisive e le spese di approntamento dello spettacolo. In seguito la SIAE provvederà a fornire un primo calcolo del compenso dovuto, informando delle scadenze obbligatorie per effettuare il pagamento e delle eventuali penali. Chi dirige l'esecuzione delle opere musicali di qualsiasi genere deve indicare sul Programma Musicale, anche detto borderò, l'elenco delle opere musicali effettivamente eseguite, prima dell'esecuzione o immediatamente dopo. Questo documento dovrà poi essere consegnato all'Ufficio territoriale SIAE. Al termine delle recite deve essere infine consegnato l'esatto rendiconto delle somme incassate perché venga determinato l'importo dovuto<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> *Ivi*, pp. 201-203.

L'impiego di personale da parte di un qualsiasi ente, prevede chiaramente la formalizzazione del rapporto di lavoro tramite contratto e la connessa richiesta di previe autorizzazioni per scritturazioni e assunzioni, nonché doveri di tipo assicurativo in materia di previdenza, assistenza e infortuni e il pagamento di oneri finanziari. Tali adempimenti riguardano tutte le figure, sia artistiche e tecniche che amministrative e di servizio, con modalità diverse a seconda della prestazione svolta e del tipo di contratto stipulato. Diversamente, per l'esternalizzazione ad altre società di taluni servizi, saranno le società stesse ad occuparsi di regolarizzare il lavoro dei propri dipendenti e a fornirne testimonianza di regolarità tramite il Documento Unico di Regolarità Contributiva (DURC)<sup>101</sup>.

È preventivamente necessario che il Teatro sia in possesso dell'agibilità Inps ex Enpals<sup>102</sup> documento obbligatorio che legittima a far lavorare presso le proprie sedi lavoratori dello spettacolo. Per esercitare, i lavoratori dello spettacolo devono essere a loro volta iscritti all'ex Enpals, la cui richiesta avviene in concomitanza col primo impiego nello spettacolo per via telematica. Il Teatro dovrà anche effettuare comunicazione obbligatoria al centro per l'impiego in caso di assunzione o cessazione del rapporto di lavoro.

Da precisare che con il nome "lavoratori dello spettacolo", in base a quanto disposto dall'art 3 del D.lgs. Cps n.708/1947 e dalla Circolare Enpals n.7 del 30 marzo 2006 non si intendono soltanto coloro i quali siano impegnati nella performance artistica ma tutte quelle figure che sono connesse alla preparazione dell'evento artistico dietro le quinte, dunque: attrezzisti, macchinisti, elettricisti, falegnami, truccatori, sarti e altri<sup>103</sup>.

In quanto datore di lavoro, il Teatro deve versare i contributi previdenziali come obbligo assicurativo su base del compenso lordo destinato al lavoratore a prescindere dalla forma di contratto con lui stipulata. L'obbligo assicurativo sorge nel momento stesso in cui le prestazioni del soggetto lavoratore vengono utilizzate dal datore di lavoro. Il carico contributivo grava su entrambi i soggetti per un'aliquota generale fissata con la circolare

---

<sup>101</sup> *Ivi*, pp. 204.

<sup>102</sup> L'Enpals, Ente Nazionale di Previdenza e di Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo, istituito nel 1947, gestiva l'assicurazione previdenziale per l'invalidità e la vecchiaia nel settore dello spettacolo e dello sport. Dal 2012 è stato soppresso con l'attribuzione all'INPS delle sue funzioni, si parla di Ex Enpals riferendosi all'ufficio INPS che si occupa dei lavoratori dello spettacolo.

<sup>103</sup> Scoz G., D'Ammassa G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009], pp. 117.

Inps n. 20/2014 al 33% del compenso lordo del lavoratore con una ripartizione del 9,19% a carico del lavoratore e del 23,81% a carico del datore di lavoro. L'ente organizzatore deve occuparsi mensilmente del versamento di tali contributi tramite la delega bancaria F24 e denuncia riepilogativa delle retribuzioni. A questo si aggiunge il contributo di solidarietà del 5% equamente diviso tra le due parti. L'obbligo del versamento degli oneri contributivi spetta per entrambe le parti al datore di lavoro che in quanto sostituto di imposta applica una detrazione della relativa quota al compenso del lavoratore<sup>104</sup>. Ad attività conclusa l'ente organizzatore riceve dall'ex Enpals un'attestazione che certifichi l'assolvimento di tutti gli obblighi assicurativi e la mancanza di pendenze contributive. Tale documento viene consegnato previa richiesta e costituisce prova, a consuntivo del periodo di attività, necessaria alla richiesta di sovvenzioni da parte dello Stato o degli Enti locali.

Il Teatro ha l'obbligo di versare all'INAIL, Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro gli Infortuni sul Lavoro, i contributi riguardanti l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro e le malattie professionali, in particolare per tutti i lavoratori che per eseguire l'allestimento siano a contatto con apparecchi e impianti elettrici e chi è esposto al rischio dovuto a carichi sospesi e utilizzo di congegni di tipo meccanico<sup>105</sup>.

È tenuto inoltre al versamento all'Erario degli oneri fiscali riferiti alle prestazioni di lavoro. Tali oneri sono a completo carico del lavoratore al quale verranno decurtati tramite una trattenuta sul compenso da parte del sostituto d'imposta. Il loro calcolo dipende dalla forma di contratto instaurata: nel caso di contratti con i lavoratori dello spettacolo di tipo autonomo si considera la ritenuta d'acconto del 20% calcolata sul compenso lordo mentre per i contratti di lavoro di tipo subordinato o parasubordinato la ritenuta, detta a titolo definitivo, viene calcolata sul compenso lordo ma assume una percentuale variabile in base alla dichiarazione reddituale dal lavoratore<sup>106</sup>.

Per i lavoratori con contratti di tipo subordinato, il datore di lavoro è tenuto al versamento di contributi detti "minori" all' Inps relativamente a malattie, maternità e disoccupazione.

---

<sup>104</sup> *Ivi*, pp.120.

<sup>105</sup> *Ivi*, pp. 130-131.

<sup>106</sup> *Ivi*, pp. 151-155.

### 3.6 I contratti di lavoro

La produzione di un'opera lirica come *La Ciociara* prevede la partecipazione di interpreti scritturati singolarmente, delle figure artistiche professionali dell'equipe artistica (di cui parte erano provenienti dall'estero), delle masse artistiche dipendenti stabili del Teatro quali coro e orchestra, di figuranti adulti e figuranti bambini nonché di tutto il personale necessario per l'attività continuativa della Fondazione: i lavoratori dipendenti direttamente collegati con il lavoro di spettacolo (come macchinisti, elettricisti, sarti, attrezzisti etc.) e di tutti i dipendenti che svolgono mansioni non direttamente collegate con l'allestimento ma da cui dipende il funzionamento della struttura.

Tra i contratti da prendere in esame, specifici del contesto, vi sono quelli di scrittura artistica. Questo genere di contratto è applicabile a singoli professionisti, artisti esecutori ed interpreti e a complessi artistici per l'esecuzione o la rappresentazione di uno o di una serie di prestazioni artistiche predeterminate, tratte dal proprio repertorio o su commissione del contraente<sup>107</sup>. Nel caso preso in esame si tratta di contratti per cantanti lirici atti all'esecuzione della partitura in scena, nonché dei professionisti dell'equipe artistica. Nel caso di scrittura di complessi artistici viene impegnato un gruppo di artisti solitamente riuniti in un'impresa costituita. Sarà compito della stessa impresa con personalità giuridica curare i contratti con i singoli lavoratori e presentare, in occasione di prestazioni a terzi, il DURC, documento che certifica la regolarità dell'impresa nei pagamenti e negli adempimenti previdenziali.

Da specificare che in Italia gli artisti vengono considerati lavoratori autonomi ed attualmente non esiste un albo relativo alle loro professioni<sup>108</sup>.

Comunemente i contratti di scrittura artistica vengono formulati *ad personam* e vi sarà disciplinato il contenuto della scrittura con l'indicazione di doveri e diritti del lavoratore ingaggiato, dunque: orari lavorativi, i riposi, i permessi, le malattie, la maternità nonché i minimi retributivi giornalieri. Documento integrativo previsto in allegato al contratto è il regolamento di palcoscenico, finalizzato a regolare il comportamento a cui sono tenuti i

---

<sup>107</sup> Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996], pp. 175.

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 177.

lavoratori scritturati e che riassume quelle che sono le convenzioni in uso al quale è riconosciuto un valore formale<sup>109</sup>.

Il contratto di scrittura *ad personam* spesso contiene delle clausole contrattuali utili a stabilire quale comportamento adottare in certe situazioni. Interessanti per il dato caso possono essere le clausole sui “diritti per riprese televisive e radiofoniche” in quanto la rappresentazione de *La Ciociara* è stata ripesa dall'emittente nazionale Rai 5 e mandata in onda, nonché disponibile nel catalogo multimediale di Rai Play. In questi casi devono pertanto essere accordate tra il Teatro e l'artista le modalità di registrazione radiotelevisiva dell'esecuzione, dunque quali saranno i periodi in cui questa avverrà, la quota del relativo compenso e dei diritti connessi, le modalità ed il periodo di diffusione delle riprese. Non è raro che venga pattuita una rinuncia da parte dell'artista di qualsiasi diritto economico relativamente alle riprese e alle successive trasmissioni radiotelevisive al fine di evitare che i singoli artisti possano in futuro “vantare ragioni creditorie davanti all'utilizzo della propria immagine o dello sfruttamento della loro performance artistica”<sup>110</sup>. Diverso può essere l'accordo per il compositore delle musiche, con il quale verranno presi accordi relativamente alle royalties dovute nei casi pattuiti. Altre clausole interessanti per il caso portato ad esempio possono essere quelle connesse alla “promozione ed obblighi di menzione”: nel caso infatti in cui sia in atto una coproduzione e si sia stabilito che in qualsiasi forma di promozione e comunicazione dello spettacolo debba essere fatta menzione nel nome dei coproduttori, il Teatro provvede affinché questo venga applicato anche dai terzi da lui scritturati. Altri tipi di clausole possono essere quella di esclusiva, di opzione, di protesta, sulle risoluzioni contrattuali in caso di forza maggiore con le connesse penalità, la clausola al nome d'obbligo dell'artista o alla risoluzione del rapporto<sup>111</sup>.

Il contratto di scrittura artistica è ad oggi al centro di un dibattito sulla sua natura giuridica in merito alla quale si esprimono teorie contrastanti. Non essendoci dunque una visione unitaria in merito, i contratti vengono stilati per ogni specifico caso secondo le modalità di svolgimento della scrittura. Alcuni fanno infatti riferimento al contratto

---

<sup>109</sup> *Ibidem* e Scoz G., D'Ammassa G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009], pp. 27.

<sup>110</sup> Scoz G., D'Ammassa G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009], pp. 31.

<sup>111</sup> *Ivi*, pp. 28.

d'opera regolato dall'art 2222 del c.c. (che cita "Quando una persona si obbliga a compiere verso un corrispettivo un'opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione nei confronti del committente, si applicano le norme di questo capo salvo che il rapporto abbia una disciplina particolare nel libro IV".) inquadrando dunque l'artista scritturato come lavoratore autonomo a titolo o occasionale o professionale, mentre in altre occasioni ci si riferisce alla forma contrattuale del lavoro subordinato o parasubordinato.

Per quanto riguarda gli interpreti, essi sono solitamente seguiti da un'agenzia che medierà le condizioni di scritturazione con il Teatro, mentre una seconda modalità prevede il concorso dei cantanti al ruolo tramite audizione. Devono essere dunque definiti i dettagli come la determinazione del compenso, il periodo per cui l'artista dovrà prestare disponibilità, la durata delle prove.

Le prove costituiscono, in particolare per gli artisti più affermati, elemento di negoziazione, questo perché la loro retribuzione si basa sulle recite e non sulle giornate di prova<sup>112</sup>, periodo nel quale però risultano comunque vincolati e che limita il numero di attività alle quali potranno lavorare durante l'anno. La loro tendenza è pertanto quella di ridurre da contratto il periodo delle prove al quale parteciperanno, aspetto che andrà accuratamente regolamentato nel personale contratto di scrittura. È infatti osservabile come gli interpreti con meno esperienza partecipino a tutta la durata delle prove mentre sia posticipato l'arrivo dei più noti.

La retribuzione dell'artista, benché possa essere negoziata dalle due parti si basa su alcuni limiti previsti dal D.M. 28 febbraio 2006 sulle "Disposizioni in materia di coordinamento delle Fondazioni lirico-sinfoniche" che contiene la regolamentazione dei compensi delle scritture artistico-professionali, anche detta "cachettario di Buttiglione"<sup>113</sup>. I compensi regolamentati sono divisi in base alle diverse categorie professionali e all'esperienza maturata dall'artista, per cui si riportano i massimi e i minimi ammissibili di retribuzione. Tale sistema non presenta dei criteri di classificazione oggettivi per i quali si rimanda al giudizio del Teatro. La libera discrezionalità prevede però che se questa venisse applicata in maniera indebita il Teatro incorrerebbe in sanzioni

---

<sup>112</sup> Le giornate di prova non sono cumulabili neanche ai fini dei contributi pensionistici.

<sup>113</sup> Perché firmato dall'allora Ministro per i Beni e le Attività Culturali Rocco Buttiglione.

da parte dello Stato<sup>114</sup>. Tale regolamentazione dei cachet ha sia la funzione di contenere le spese ed evitare richieste particolarmente esose da parte degli artisti, che di permettere agli artisti con meno esperienza di beneficiare di un minimo garantito per le loro prestazioni<sup>115</sup>.

In aggiunta alla retribuzione per le recite, comunemente l'artista deve essere rimborsato delle spese di viaggio e di soggiorno presso il luogo dello spettacolo che può avvenire in maniera forfetaria, analitica in base alle fatture presentate, o mista e comunque secondo i massimali di spesa previsti dal contratto<sup>116</sup>.

Al momento della stipula del contratto i professionisti scritturati provenienti da stati extraeuropei dovranno preoccuparsi di curare la regolarizzazione del proprio ingresso e soggiorno in Italia nonché dell'autorizzazione al lavoro, mentre coloro i quali provengono da altri Stati membri dell'Unione Europea godono del principio di libera circolazione e non necessitano di fornirsi di ulteriore documentazione.

Per l'allestimento de *La Ciociara* al Teatro Lirico di Cagliari oltre alle figure di provenienza italiana hanno partecipato infatti professionisti cittadini degli Stati Uniti o di altri paesi dell'Unione Europea.

Tipico invece delle masse artistiche dipendenti del Teatro è il genere di contratto di lavoro subordinato a tempo determinato o indeterminato. Per la loro stipula viene seguito il modello dei Contratti Collettivi Nazionali del Lavoro di Categoria sottoscritti dalle organizzazioni sindacali e dalle imprese<sup>117</sup>. Esiste infatti il CCNL per i dipendenti delle Fondazioni Lirico Sinfoniche quali: i maestri collaboratori, professori d'orchestra, artisti del coro e tescicorei, per gli operatori tecnici e impiegati. Questo genere di contratto è privo delle particolarità *ad personam* del contratto di scrittura artistica e in quanto subordinato prevede: la sottoposizione alla disciplina del datore di lavoro, l'inserimento nella struttura organizzativa di questi, la continuità della prestazione lavorativa, la sottoposizione a vincoli di orario, una retribuzione corrisposta a scadenze regolari,

---

<sup>114</sup> Magri G., *I contratti della lirica, Tra tutela del contraente debole e usi negoziali*, Padova, Cedam di Wolters Kluwer Italia S.r.l., 2016, pp. 90.

<sup>115</sup> I limiti espressi dal Cachettario necessitano di essere ripetutamente aggiornati per mantenere un allineamento con il mercato straniero.

<sup>116</sup> Magri G., *I contratti della lirica, Tra tutela del contraente debole e usi negoziali*, Padova, Cedam di Wolters Kluwer Italia S.r.l., 2016, pp. 92.

<sup>117</sup> Scoz G., D'Ammassa G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009], pp. 38.

l'assenza di rischio di impresa e la sola dispersione di energie lavorative<sup>118</sup>. Tra i contratti di tipo subordinato sono previsti anche quelli a chiamata per personale scritturato come figurante e pagato a giornata.

Da precisare in merito alla presenza di minori come figuranti bambini che l'impiego all'interno di attività di spettacolo è subordinato al rilascio di autorizzazione da parte degli Ispettori del Lavoro ed è disciplinato dalla legge 977 del 17 ottobre 1967 in merito alla "tutela del lavoro dei fanciulli e degli adolescenti" che prevede limiti sugli orari e i riposi e che all'art. 4 prevede che: "La direzione provinciale del lavoro può autorizzare, previo assenso scritto dei titolari della potestà genitoriale, l'impiego dei minori in attività lavorative di carattere culturale, artistico, sportivo o pubblicitario e nel settore dello spettacolo, purché si tratti di attività che non pregiudicano la sicurezza, l'integrità psicofisica e lo sviluppo del minore, la frequenza scolastica o la partecipazione a programmi di orientamento o di formazione professionale".

---

<sup>118</sup> *Ivi*, pp. 37.

## QUARTO CAPITOLO: LE FIGURE ARTISTICHE

### 4.1 Il Maestro concertatore e direttore

Essendo la musica nel genere dell'opera lirica l'elemento cardine dell'intera rappresentazione, il direttore d'orchestra svolge un ruolo centrale tra le figure artistiche.

Il direttore opera un lavoro interpretativo della partitura compiendo scelte legate all'espressività dell'esecuzione ed in quanto concertatore compie un lavoro di raccordo tra orchestra, compagnia di canto e coro. È perciò responsabile della loro preparazione tecnica e musicale in fase di prova e di coordinazione di tali gruppi, durante le prove d'assieme, all'italiana, l'antepiano e le recite. In fase di prova crea con la compagnia di canto e poi con l'orchestra quelle che saranno le intenzioni, lo stile e i colori dell'esecuzione<sup>119</sup>.

Fase fondamentale è inoltre quella della collaborazione con il regista, aspetto delicato e necessario per il raggiungimento di un fronte comune. La cooperazione tra queste due figure non è sempre facile da ottenere ma da essa dipende la qualità del risultato finale. Il Maestro Giuseppe Finzi che ha diretto *La Ciociara* afferma come quella delle prove di regia costituisca una parte molto emozionante del lavoro in cui ricercare in scena il giusto timing per sottolineare le tensioni, esaltare i momenti drammatici e accrescere l'aspettativa del pubblico. Si tratta di un lavoro altamente complesso che si fa più intricato col proseguire delle prove in palcoscenico e con l'orchestra quando tutte le componenti della produzione devono funzionare in maniera organica. È questo il momento in cui si verifica la qualità complessiva del lavoro svolto, rivelando un buon risultato oppure l'emergere di complicazioni. Un lavoro di precisione ed un buon affiatamento risultano essenziali a monte affinché non si trascino in fase finale incertezze e situazioni problematiche. Il rapporto con la regia, afferma il Maestro Finzi, in questo caso si è svolto serenamente, inizialmente con la collaboratrice Laurie Feldman rimanendo in costante contatto con la regista Francesca Zambello, sempre informata dell'andamento delle prove e consultata per chiarire i nodi di maggiore complessità. È stato necessario per esempio

---

<sup>119</sup> Intervista a Giuseppe Finzi in Appendice.

trovare nuove soluzioni registiche per le pagine di partitura inedite, composte da Marco Tutino in occasione dell'allestimento europeo.

Trattandosi *La Ciociara* di un'opera contemporanea è stato possibile procedere con la partecipazione diretta e arricchente del compositore. Il direttore d'orchestra ha potuto così valutare insieme al Maestro Marco Tutino le problematiche presentatesi nel corso delle prove o lavorare per apportare modifiche all'orchestrazione in seguito alla valutazione di alcuni fattori, come per esempio della diversa acustica del Teatro Lirico di Cagliari rispetto alla San Francisco Opera House. Hanno operato alcuni tagli e aggiunto frasi musicali nuove. Il Maestro Finzi sottolinea come non sia sempre possibile, in occasione di opere contemporanee, poter contare su una tale disponibilità da parte dell'autore delle musiche nell'apportare delle modifiche alla propria partitura e di come invece il processo lavorativo tra lui ed il compositore si sia svolto in concorso per mirare al miglioramento del risultato finale.

Giuseppe Finzi in quanto Resident Conductor alla San Francisco Opera ha assistito al lavoro del Maestro Nicola Luisotti e partecipato alle prove per l'allestimento de *La Ciociara* del 2015. Spiega quindi come nella ripresa dell'opera al Teatro Lirico di Cagliari si sia beneficiato del fatto che gran parte delle situazioni critiche fossero già state sviscerate in passato e l'esecuzione da parte di complessi artistici italiani abbia notevolmente semplificato il lavoro sull'interpretazione grazie all'immediata comprensibilità del testo e alla conoscenza della storia.

**Giuseppe Finzi** si è diplomato con lode in pianoforte presso in Conservatorio Piccinni di Bari e ha proseguito i suoi studi al Conservatorio Verdi di Milano in composizione e direzione. Ha svolto il suo perfezionamento all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia del Teatro alla Scala. Ha lavorato per lungo tempo nello staff musicale del Teatro alla Scala affiancando grandi nomi della musica internazionale, maturando una grande conoscenza degli stili e del repertorio musicale. A seguito di questa lunga esperienza ha iniziato la carriera di d'orchestra. Con la direzione de *La Bohème* nel 2008 è cominciata la sua collaborazione con la San Francisco Opera, per la quale è stato Resident Conductor dal 2011 al 2015. Vi ha diretto negli anni numerosi concerti e opere tra cui *Aida*, *Turandot*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Faust*, *La fanciulla del West*,

*Carmen, Tosca, Rigoletto, La Traviata, Madama Butterfly, Il Barbiere di Siviglia, Don Pasquale.* Nel 2012 ha debuttato alla Deutsche Oper di Berlino con *Carmen*, Al Teatro Massimo di Palermo con *Rigoletto*, al Teatro di San Carlo di Napoli per la direzione de *Lo schiaccianoci* e *L'elisir d'amore*. Dirige *Il barbiere di Siviglia* e *La fille du régiment* al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, *Turandot* al Festival di Bregenz, *Les pêcheurs de perles, Pagliacci*, e *Il tabarro* alla Korean National Opera, *Il barbiere di Siviglia* al Teatro de la Maestranza di Siviglia, *Nabucco* all'Opéra di Monte Carlo, *Madama Butterfly* al Teatro Petruzzelli di Bari<sup>120</sup>.

## 4.2 Il regista

La figura del regista al giorno d'oggi è di fondamentale importanza per tutto ciò che riguarda l'aspetto visivo dell'opera lirica. Si tratta di un ruolo che si è andato a delineare solo recentemente. In passato infatti nonostante esistano trattati che evidenziano le problematiche pratiche della messa in scena, specialmente nella musica, non esisteva una figura autonoma che avesse piena responsabilità dell'aspetto scenico della rappresentazione. Il compito di regolare ciò che accadeva sul palcoscenico è stato svolto negli anni da parte delle altre figure impegnate nella lirica, quali: i librettisti in accordo con i compositori, dai compositori stessi e successivamente dai direttori d'orchestra. Tale professione si è andata ad affermare solo nel Novecento, con le innovative personalità nell'ambito della prosa, mentre nel teatro musicale i primi cambiamenti in questa direzione si ebbero negli anni Cinquanta.

Il regista ha il compito di ideare, a partire dal libretto e dalle musiche la parte scenica della rappresentazione, conferendo a questa la propria interpretazione. Si accorda con i professionisti addetti alle scene, alle luci e ai costumi fornendo loro le indicazioni sul risultato atteso perché questo possa essere realizzato tramite le loro rispettive competenze. Si occupa quindi di coordinare e supervisionare il loro operato e di dirigere gli interpreti, il coro e i figuranti che si muoveranno sul palcoscenico. Il regista deve compiere delle scelte artistiche vincolate a determinate condizioni produttive, deve pertanto conoscere quelle che sono la disponibilità economica e tecnica per la realizzazione dell'allestimento.

---

<sup>120</sup> Biografia disponibile su <http://giuseppefinzi.com> .

La messa in scena de *La Ciociara* è particolarmente legata al preciso momento storico in cui la narrazione si svolge mantenendo dunque i tratti di una trasposizione realista che evidenzia i toni cupi della vicenda curando la caratterizzazione dei personaggi e affrontando il loro progressivo mutamento.

Francesca Zambello spiega come lavorare alla creazione de *La Ciociara*, un soggetto italiano connesso alla storia del territorio durante la seconda guerra mondiale, sia stata un'esperienza che ha intrapreso la prima volta negli Stati Uniti ma che trovandosi a riprendere in Italia le ha dato modo di apprezzare come la vicenda avesse un valore aggiunto per gli interpreti italiani e per il pubblico locale: la storia di Cesira conosciuta per ragioni letterarie e diffusasi grazie al cinema e le tragiche vicende storiche di un passato non tanto lontano. Afferma come in quest'opera oltre la guerra, il soggetto centrale che lei ha lavorato per esaltare sia il momento di estrema delicatezza del rapporto tra madre e figlia e tutto ciò che una madre affronta per proteggerla. Dunque l'impotenza e la perdita nel momento in cui i suoi sforzi non sono sufficienti ed un'unione che trova comunque il modo di risaldarsi e proseguire verso il futuro.

Francesca Zambello è arrivata al Teatro Lirico di Cagliari quando le prove si sono spostate in palcoscenico. Per montare lo spettacolo si è avvalsa dell'aiuto della sua collaboratrice Laurie Feldman che ha seguito le scelte registiche già messe in scena a San Francisco e rimanendo sempre in stretto contatto con lei ha predisposto la regia per le parti musicali aggiunte in occasione della nuova esecuzione. Nel momento del suo arrivo Francesca Zambello ha dovuto in un tempo molto limitato occuparsi del lavoro di palcoscenico, spazio molto diverso da quello della sala prove, in cui ha dovuto accordare i movimenti della massa corale, dei figuranti e dei solisti, affinando ogni dettaglio.

**Francesca Zambello** è nata a New York, è cresciuta in Europa e ha frequentato l'Università di stato Lomonosov di Mosca, si è poi laureata alla Colgate University nel 1978 conseguendo la lode. Ha iniziato la sua carriera come assistente di Jean-Pierre Ponnelle ed è a oggi considerata una tra i più importanti registi a livello mondiale. Ha debuttato negli Stati Uniti con *Fidelio* di Beethoven all'Opera di Houston nel 1984 ed in Europa al Teatro La Fenice di Venezia, con *Beatrice di Tenda* nel 1987. Da allora ha curato gli allestimenti nei maggiori teatri europei e statunitensi tra i quali il

Metropolitan Opera House di New York, il Teatro alla Scala di Milano, la Lyric Opera di Chicago, l'Opéra di Parigi, il Teatro Bol'shoj di Mosca, l'Opera di Stato della Baviera, la Royal Opera House di Londra, l'Australian Opera. Dal 2010 è stata General Director del Festival di Glimmerglass e dal 2012 direttore artistico dell'Opera Nazionale di Washington al Kennedy Center. Ha svolto il ruolo di Consulente artistico all'Opera di San Francisco dal 2005 al 2011 e di direttore artistico allo Skylight Opera Theatre dal 1987 al 1992. Attualmente si occupa della direzione del Kennedy Center e del Glimmerglass Festival con la produzione di dodici allestimenti l'anno. È stata insignita del titolo "Chevalier des Arts et Lettres" da parte del governo francese per il suo contributo alla cultura e della Medaglia della Federazione russa per il servizio reso all'arte e alla cultura. Ha ricevuto come riconoscimento al suo operato tre Oliver Awards della London Society of Theaters, Best Musical e Best Opera agli Evening Standard Awards . Ha ricevuto il Best Company Achievement, si è aggiudicata per due volte il French Grand Prix des Critiques per il lavoro svolto all'Opéra di Parigi, il Medallion Society Award assegnatole dalla San Francisco Opera per i trent'anni di attività, Best Production in Giappone, la Maschera d'Oro in Russia ed il Premio Helpmann in Australia. Per la prosa e il musical ha curato la regia di *Voigt Lessons*, *Rebecca* al teatro Raimund di Vienna, al Palladium Theater di Stoccarda e al Teatro di St. Gallen in Svizzera, *Il piccolo principe* in collaborazione con il premio Oscar per le musiche Rachel Portman, *Napoleon*, *La sirenetta*, *The Little House on Prairie*, *The Master Butchers*, *Aladdin*. Collabora all'opera *Amahl and the Night Visitors* di Menotti per la BBC, e al festival *West Side Story* a Bregenz in Austria. Ha recentemente ideato e diretto la prima esecuzione di *Heart of a Soldier* del compositore Christopher Theofanidis alla San Francisco Opera. Sua la regia della *Carmen* per il Centro Nazionale per le Arti di Pechino, *An American Tragedy*, *Cyrano* e *Les Troyens* per il Metropolitan , la *Carmen* e il *Don Giovanni* per la Royal Opera House di Londra, *Boris Godunov*, *Guerra e Pace*, *Billy Budd* e *Guillaume Tell* all'Opéra di Parigi, *L'anello del Nibelungo* alla San Francisco Opera. Gli impegni più recenti includono l'*Aida* per la San Francisco Opera e la Washington National Opera e *Show Boat* alla Royal Albert Hall di Londra. Negli anni si è impegnata nella promozione di talenti emergenti spingendo per l'innovazione in

ambito operistico e teatrale. È stata insegnante come professore aggiunto alla Julliard School e nelle Università di Yale, Harvard e Berkeley<sup>121</sup>.

**Laurie Feldman** ha affiancato Francesca Zambello nell'allestimento cagliaritano de *La Ciociara* come regista collaboratore. Ha lavorato per ventidue anni nello staff registico della San Francisco Opera. Alcuni tra i titoli di cui si è occupata sono: *Luisa Miller*, *Mefistofele*, *Lohengrin*, *Otello* di Rossini, *La Bohème*, *Rusalka*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Götterdämmerung*, *Fidelio*, *Carmen*, *Don Giovanni*. A partire dal 2011 ha lavorato alla Metropolitan Opera di New York con *La traviata*, *Rusalka*, *Ariadne auf Naxos*, *Elektra*, *The Rake's Progress*, *La forza del destino*, *La clemenza di Tito*, *Un ballo in maschera*. Ha lavorato come ospite al Teatro Regio di Torino dove recentemente ha curato il *Giulio Cesare* di Händel, ripresa della produzione di Laurent Pelly. All'Opéra National du Rhin si Strasburgo si occupa della ripresa l'allestimento di Robert Carsen de *L'Affare Makropulos* di Janáček e di *Turn of the Screw* di Britten. È stata regista collaboratore per *Der Ring des Nibelungen* alla Washington National Opera. Tra le altre produzioni sono da citare la *Carmen* per il Teatro Regio di Torino, *Fidelio* per la Washington Opera, *Un ballo in maschera* per Florida Grand Opera, *Falstaff* per Wolf Trap in Virginia. Ha collaborato con grandi registi come: Jean-Pierre Ponnelle, Robert Carsen, Laurent Pelly, Herbert Wernicke, Andrei Serban, Nikolaus Lehnhoff, Cesare Levi, Tim Albury, John Copley, Giancarlo del Monaco, Otto Schenk, August Everding, Michael Hampe e Francesca Zambello. Ha lavorato negli anni in numerosi teatri a livello internazionale, tra cui: l'Oper der Stadt di Colonia, l'Opéra di Lione, l'Opéra di Nizza, la Bayerische Staatsoper di Monaco, il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro Real di Madrid, la Canadian Opera Company, il Teatro Massimo di Palermo, lo Staatstheater di Norimberga, l'Icelandic Opera di Reykjavík, il National Centre for the Performing Arts di Pechino. Entra nel 2017 a far parte del corpo docente dell'Atkins Young Artists Program teatro Mariinskij di San Pietroburgo<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Biografia disponibile su <http://www.francescazambello.com> .

<sup>122</sup> *Gli interpreti*, Programma di sala de *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017, pp. 98.

### 4.3 Lo scenografo

Allo scenografo spetta l'ideazione e la progettazione delle scene seguendo quelle che sono le direttive del regista sul tipo di situazione desiderata. Il lavoro di progettazione verrà perciò effettuato in un costante confronto con il regista. Questo si concretizza in un prospetto grafico composto da bozzetti e spesso da modellini tridimensionali o virtuali, considerando che al giorno d'oggi lo scenografo può avvalersi di strumenti informatici che oltre alla realizzazione del disegno permettono di studiare preliminarmente gli spazi, le luci e le ombre. Nel tener conto delle direttive della regia, lo scenografo si raffronta anche sulle condizioni operative che regoleranno gli accordi, dunque informazioni relative agli spazi in cui verrà montata la scenografia e al budget a disposizione per coprire i costi tecnici di realizzazione<sup>123</sup>. Non è invece compito dello scenografo, specialmente nelle grandi produzioni, la realizzazione materiale delle scenografie: il suo contributo è di tipo creativo, firmerà pertanto i disegni preparatori mentre la fase esecutiva sarà affidata a figure altamente specializzate nella realizzazione. Queste figure di scenotecnici o scenografi realizzatori possono operare in laboratori propri del teatro o esterni.

Devono essere preventivamente decisi i materiali e le tecniche di costruzione per poter impostare il lavoro del laboratorio, momento in cui si rende necessario un confronto con la direzione degli allestimenti scenici per discutere degli aspetti tecnici propri del teatro che produrrà l'opera. A partire dal progetto dello scenografo poi, comprendendo questo anche gli arredi, si partirà per definire le esigenze di attrezzatura e gli elementi (oggetti finiti o materiali per realizzarli) che dovranno essere procurati dai fornitori.

L'atmosfera che Peter J. Davison ha ricreato nella scenografia de *La Ciociara* mantiene vivo il tema centrale della guerra, attraverso i muri diroccati che fanno da sfondo perenne alla vicenda e da cornice alla proiezione video che costituirà il fondale dinamico di questo allestimento. Tutti gli interni sono stati accuratamente progettati per rispettare la linea registica che imponeva una forte attinenza storica, trattandosi di una vicenda profondamente legata al periodo bellico e al passato italiano.

---

<sup>123</sup> LORI A., *Il lavoro dello scenografo, cinema, teatro e televisione*, Roma, Gremese, 2011 [1 ed. 2000], pp. 91.

**Peter J. Davison** ha debuttato nella lirica al National Theatre di Londra nel 1988 e da allora ha firmato le scene per numerose produzioni liriche, per la prosa e per il musical. Nella lirica sono da citare *Le nozze di Figaro* a Vienna, *Die Gezeichneten*, *Falstaff*, *La donna silenziosa* a Zurigo, *Anna Bolena* per la Bayerische Staatsoper, *Der Rosenkavalier*, *Carmen*, *Maria Stuarda* all'English National Opera, *Kát'a Kabanová* in Nuova Zelanda, *Manon Lescaut* in Australia, *Le nozze di Figaro*, *The Rake's Progress* e *Cyrano de Bergerac* per la Metropolitan Opera, *Capriccio* a Berlino e a Torino, *La dama di picche* per la Royal Opera House, *La rondine* al Teatro alla Fenice di Venezia, *Cyrano de Bergerac* al Teatro alla Scala, *Die Walküre*, *Salome* e *Fidelio* a Washington, *Heart of a Soldier* per la San Francisco Opera. Ha ricevuto per *Medea* le nomination Tony, Drama Desk, per *Le Cid* e *St. Joan* la nomination all'Olivier Award e per queste due opere ha vinto nel 1994 il premio Martini/TMA. Ha progettato molte scenografie per il teatro di prosa, tra cui *Il diavolo bianco*, *Don Carlos*, *la duchessa di Malfi* per il Royal Shakespeare Theatre, *Medea*, *Amleto*, *Deuce*, *Copenhagen*, *Democracy*, *Is he Dead*, *Blithe Spirit* per Broadway, *Marie Antoniette* a Brema, *Boy from Oz* a Sydney, *Ceneri* al Westend London, *Jesus Christ Superstar* per Broadway e per il tour nel Regno Unito e Stati Uniti, *Don Camillo e Peppone* a San Gallo<sup>124</sup>.

#### 4.4 Il costumista

Il lavoro del costumista parte e si raffronta con l'idea che il regista vuole trasmettere tramite quel dato allestimento, rispetto alle peculiarità dei personaggi, in questo caso piuttosto fedeli al romanzo, e all'effetto visivo che si desidera raggiungere. I costumi sono stati disegnati in occasione dell'allestimento di San Francisco. Questi rispettano le mode dell'epoca ed il contesto territoriale e sociale, con differenze all'interno della stessa opera nell'abbigliamento della popolazione di Roma e quella della Ciociaria. Si nota per esempio la differenza degli abiti cittadini delle protagoniste, dai tessuti più delicati, quelli dai colori pastello di Rosetta e l'abito a fiori con delle trasparenze di Cesira. Il costumista si occupa dunque dello studio e della successiva realizzazione di bozzetti, fornendo indicazioni sulla pesantezza, sui colori e sul tipo di stoffe.

---

<sup>124</sup> *Gli interpreti*, Programma di sala de *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017, pp. 99.

L'arco temporale che segue la narrazione è quello di nove mesi, perciò saranno utilizzati sia capi leggeri che invernali, come nella 1.3 che si svolge durante una nevicata. Sono dunque previsti cappotti, calze pesanti, guanti e fazzoletti sulla testa delle donne.

Nel bozzetto sono compresi i disegni delle calzature: in questo caso abbiamo i cittadini con scarpe da passeggio mentre sfollati e contadini di Sant'Eufemia con vecchie scarpe o con le ciocie, tipiche dei pastori e contadini della zona del centro Italia, nominate spesso anche nel romanzo e composte da una suola di cuoio tenuta ferma al piede e alla gamba con delle fasciature di stoffa. Sono state ricreate le uniformi dell'epoca utilizzate dai diversi corpi militari, dai nazisti, dalle camicie nere degli americani e dei marocchini. I goumiers per esempio presentano la loro tipica uniforme composta da delle vesti di tela a righe verticali, calzari ai piedi, che si sono rivelati di non facile uso per l'inseguimento sul palcoscenico e turbanti sul capo. Sono stati disegnati gli accessori come cinture, zaini, marsupi per le munizioni e diversi tipi di copricapo.

Il costumista non era presente per l'allestimento di Cagliari ma sono stati spediti dal Teatro Regio i costumi già realizzati mentre la San Francisco Opera ha inviato alla direzione degli allestimenti scenici i bozzetti di Jess Goldstein, elementi che hanno consentito al laboratorio di sartoria del Teatro Lirico di Cagliari di realizzare dei nuovi costumi (per gli artisti del coro qui più numerosi che a San Francisco e per il secondo cast) con il costante supporto del parere della regista collaboratrice Laurie Feldman prima e di Francesca Zambello poi.

Il costume designer **Jess Goldstein** è nato a New York, si è laureato alla Boston University's School of Fine Arts e alla Yale School of Drama, dove ha poi insegnato a partire dal 1990 come docente di progettazione e realizzazione del costume. Ha svolto una produttiva carriera a Broadway partecipando a più di quaranta produzioni. Si aggiudica con *The Rivals* rappresentata al Lincoln Centre un Tony Award, prestigioso premio annuale per i maggiori risultati conseguiti dalle opere teatrali e musicali di Broadway. Ha disegnato i costumi per numerose opere, tra cui il *Trittico* per la Metropolitan Opera, *Agrippina*, *Dead Man Walking*, *Of Mice and Men*, *The Pirates of Penzance* per la New York City Opera, *La rondine* per l'Opera Theatre di St. Louis, *Lucia di Lammermoor* per la Washington National Opera, *The End of the Affair* alla Houston

Grand Opera. Ha collaborato alla San Francisco Opera e Francesca Zambello precedentemente per il titolo in prima mondiale *Heart of a Soldier*<sup>125</sup>.

#### 4.5 Il videomaker

Katy Tucker per la preparazione dei video ha dovuto preliminarmente affrontare lo studio della situazione storica italiana degli anni in cui è ambientata la vicenda. Ha investito poi molto tempo per la ricerca di contenuti e immagini che riguardassero il conflitto mondiale e la liberazione della penisola da parte degli Alleati. Si è documentata e ha svolto i suoi approfondimenti tramite materiale disponibile online e nelle librerie. Si è procurata fotografie e video del periodo, alcuni dei quali forniti dagli archivi dell'Istituto Luce. Questi frammenti di video sono stati montati e adattati ai tempi dello spartito seguendo una timeline su cui la videomaker ha lavorato.

**Katy Tucker** è una videomaker newyorkese. Ha iniziato la sua carriera come pittrice e artista visuale esponendo i propri lavori tra gli altri al Corcoran Museum di Washington e all'Artist's Space di New York. Dal 2003 si dedica alla progettazione di videoproiezioni per il teatro, lavorando a livello internazionale. Ha prodotto video per le scene di Broadway, per la Metropolitan Opera, per il Park Avenue Armory, il Kennedy Center, l'Opera Nazionale Olandese, la Carnegie Hall, il New York City Ballet, la Brooklyn Academy of Music e la San Francisco Opera. Ha lavorato per *Ring* con Francesca Zambello alla Washington National Opera, a *L'olandese volante* alla St. Louis Symphony, *Tosca* alla Wolf Trap Opera, *Orphée* alla Columbus Opera, al Grain Theatre e Banff Centre<sup>126</sup>.

#### 4.6 Il light designer

Il compito del light designer, o disegnatore luci, è quello, in accordo con le intenzioni della regia, di progettare le variazioni delle fonti luminose in scena (colore, fascio, intensità) in maniera che possano influire positivamente sia in termini di visibilità, di

---

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 101.

estetica e di atmosfera psicologica che venendo incontro all'aspetto narrativo suggeriscano un cambiamento di situazione. Il suo lavoro influisce in maniera importante sul risultato visivo della rappresentazione esaltando gli elementi e l'azione in scena apparendo come parte integrante dell'ambiente e accompagnando il processo emozionale senza distrarre lo spettatore. Come ogni aspetto tecnico del teatro risulta ben riuscito quando il suo effetto viene percepito come naturale all'interno della finzione, dunque quando la tecnica è tanto ben architettata e fusa con le altre da non mostrarsi, a meno che non si tratti di un risultato particolare e straniante ricercato dalla regia. Il documento che il light designer produce perché la sua idea possa essere applicata è il piano luci che riproduce una pianta del palcoscenico su cui sono indicati i puntamenti da attuare e gli accessori utili. Si tratta di un documento che tiene conto dei cambi luce durante lo svolgimento della rappresentazione e deve essere studiato e messo in atto dai tecnici e dal datore luci<sup>127</sup>.

**Mark Mc Cullough** lavora per teatri d'opera e teatri di prosa come light designer negli Stati Uniti e all'estero. È stato studente alla North Carolina School of the Arts e ha conseguito il master in Belle Arti presso la Yale School of Drama. Tra le numerose produzioni delle quali ha firmato le luci: *Macbeth* per la Staatsoper di Vienna, *La traviata* al Bol'shoj di Mosca, *Le nozze di Figaro* per la Metropolitan Opera di New York, *I racconti di Hoffman* al National Centre for the Performing Arts di Pechino, *Cyrano de Bergerac* per il Teatro alla Scala di Milano, *Luisa Miller* al Teatro Real di Madrid, *The Berrar's Opera* all'Opéra National du Rhin di Strasburgo, *La dama di picche* per la Royal Opera House di Londra, *Evgenij Onegin* all'Opera North. Ha lavorato per la Boston Lyric Opera, la Lyric Opera di Chicago, per la Los Angeles Opera, alla Houston Grand Opera, Opera di Dallas, Glimmerglass Opera, Canadian Opera Company, New York City Opera, Seattle Opera, Washington National Opera, San Francisco Opera dove ha collaborato per *Der Ring des Nibelungen* con la regista Francesca Zambello. Per la prosa ha firmato le luci per molti allestimenti tra i quali *Outside Mullingar*, *Jesus Christ Superstar*, *After Ms. Julie*, *The American Plan* a Broadway, *Whistle Down the Wind* all'Aldwych Theatre di

---

<sup>127</sup> Lori A., *Il lavoro dello scenografo, cinema, teatro e televisione*, Roma, Gremese, 2011 [1 ed. 2000], pp.108.

Londra, *Der Besuch der alten Dame* al Teatro Ronacher di Vienna, *Rebecca* al Teatro Palladium di Stoccarda, il tour di *Jesus Christ Super Star* nel Regno Unito, *Artus* e *Rebecca* a San Gallo.

#### 4.7 Il coreografo

Nello svolgimento di azioni di massa sul palco e soprattutto di parti danzate può essere necessaria la collaborazione di una figura specializzata che possa insegnare agli artisti come svolgere determinati movimenti particolarmente rilevanti o coreografare le parti danzate. Nel caso dell'opera in questione è presente una parte danzata nella scena finale da parte degli artisti del coro, dei figuranti bambini e di alcuni solisti. Gli artisti del coro sono stati indirizzati su come distribuirsi nello spazio e su come muovere i passi di danza in coppia mentre i figuranti bambini sono stati istruiti su quali porzioni di palco occupare e in quali momenti ballando tra loro. La vera e propria parte coreografata è quella danzata da Rosetta e il ragazzo del popolo e dopo da Rosetta e Giovanni. Ad occuparsi delle coreografie e di supportare la regia nelle scene di massa è stata la coreografa Luigia Frattaroli.

**Luigia Frattaroli** ha studiato danza a Cagliari, sua città natale, con i maggiori insegnanti a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta per poi diplomarsi alla Scala di Milano come ballerina professionista. Ha lavorato nel corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, del Teatro alla Scala e all'Arena di Verona. Si è trasferita poi per cinque anni in Austria dove ha lavorato all'Opera di Gratz. Ha ricoperto negli anni ruoli da solista sia classici che contemporanei. È stata invitata per anni da scuole private austriache nelle quali ha sperimentato l'attività didattica e tornata a Cagliari ha intrapreso la carriera di insegnante di danza classica, tenendo seminari in tutto il territorio sardo. Dirige attualmente la sua scuola di danza la CASADELLADANZA. Ha collaborato con il Teatro Lirico di Cagliari per i titoli: *La Bella addormentata*, *Marie*, *La piccola ballerina di Degas*, *Leggenda della città invisibile di Kitež*, *Falstaff*, *Les Nuits*, *La traviata*, *Evgenij Onegin*, *La bella dormente nel bosco*, *Le nozze di Figaro*, *Madama Butterfly*. Ha lavorato alle coreografie di clip musicali per MTV e Sony. Collabora per svariate produzioni di associazioni e privati, lavora per eventi culturali organizzati dal

Comune di Cagliari. Ha collaborato con l'Opus Ballet nel *Lago dei cigni*. Ha vinto nel 2013 il primo premio al concorso della Sodanca<sup>128</sup>.

#### **4.8 Il coro**

Il coro nell'opera lirica impersona una collettività con un determinato ruolo drammaturgico, nel caso de *La Ciociara* rivestiva in scena la parte degli abitanti di Sant'Eufemia, tra contadini del luogo e sfollati mentre fuori scena ha eseguito delle parti durante lo svolgimento della 1.1 che commentavano la situazione corrente. Da libretto sono stati contrassegnati come "coro di lavandaie", "voci sparse", "voci di romani". Si tratta di un coro ad organico misto, composto dai vari registri vocali: soprani, mezzosoprani, contralti, tenori, baritoni e bassi. Il coro, come l'orchestra, fa parte dell'organico stabile del teatro ed è perciò coinvolto in tutte le produzioni della stagione teatrale. Le prove per il nuovo allestimento iniziano per loro separatamente e vengono preparati dal Maestro del coro, al teatro Lirico di Cagliari ruolo svolto dal Maestro Donato Sivo e accompagnati al pianoforte. Hanno poi effettuato quattro prove di regia in palcoscenico prima delle prove di assieme e dell'antepiano. Durante le prove di regia gli artisti del coro sono stati posizionati nello spazio rispettando il loro registro per favorire l'esecuzione canora.

#### **4.9 L'orchestra:**

Le musiche di opere e balletti al Teatro Lirico di Cagliari vengono eseguite dalla sua orchestra che, come in tutte le fondazioni lirico sinfoniche, fa parte dell'organico stabile dell'ente. Per *La Ciociara* gli strumenti impiegati sono stati: venti violini tra Primi e Secondi, otto viole, sei violoncelli, quattro contrabbassi, due flauti, un ottavino, due oboi, un corno inglese, due clarinetti, un clarinetto basso, due fagotti, un controfagotto, quattro corni, tre trombe, tre tromboni, un basso tuba, un timpano, percussioni di vario genere a cura di quattro professori d'orchestra, un'arpa e una celesta.

---

<sup>128</sup> Biografia su <http://www.casadelladanzaluigiafrattaroli.com>.

#### 4.10 Gli interpreti

*La Ciociara* di Marco Tutino, nella sua ripresa europea è stata interpretata da due cast, per quanto riguarda i personaggi principali, quindi per i solisti con maggiori parti cantate che si sono alternati nelle otto recite disponibili<sup>129</sup>: il primo cast ha debuttato il 24 novembre e si è esibito nelle successive date del 26, 29, 1 e 3 dicembre. Il secondo cast è salito in scena il 25, il 28 e il 2 dicembre per le recite ufficiali ed in aggiunta per tre riduzioni per le scuole e le famiglie il 28 e il 30 novembre ed il primo dicembre in orario mattutino o pomeridiano. I personaggi e i loro rispettivi interpreti sono stati:

Cesira interpretata da Anna Caterina Antonacci ed Alessandra Volpe, Rosetta da Lavinia Bini e Claudia Urru, Michele da Aquiles Machado ed Angelo Villari, Giovanni da Sebastian Catana e Devid Cecconi, Fedor von Bock da Roberto Scandiuzzi e Giovanni Battista Parodi, John Buckley e un soldato marocchino da Nicola Ebau, l'avvocato Pasquale Sciortino da Gregory Bonfatti, Maria Sciortino ed una popolana da Lara Rotili, Lena e una donna fuori scena da Martina Serra, Un ragazzo del popolo ed uomo fuori scena da Enrico Zara, due soldati marocchini da Francesco Leone e Michelangelo Romero.

---

<sup>129</sup> Normalmente da contratto i cantanti solisti non possono andare in scena per due giorni di seguito. Il motivo principale consiste nell'aver il tempo necessario per riposare la voce tra una recita e l'altra.

## QUINTO CAPITOLO: L'ALLESTIMENTO AL TEATRO LIRICO DI CAGLIARI

Dopo aver parlato delle figure artistiche impegnate nell'allestimento de *La Ciociara* e dell'operato a loro strettamente connesso, nel paragrafo seguente approfondirò il discorso su quella che è stata la mia osservazione diretta presso il Teatro Lirico di Cagliari: su ciò che ho avuto la fortuna di assistere e che mi è stato gentilmente spiegato dal personale dei vari reparti tecnici. Augurandomi sinceramente di riuscire a rendere giustizia a quello che è il lavoro di tutto lo staff, cercherò di riportare il più fedelmente possibile l'articolato processo che conduce alla messa in scena di un'opera lirica.

### 5.1 Il piano di produzione

Il piano o calendario di produzione viene stilato dalla direzione della programmazione a ritroso dalla data del debutto in base alle esigenze dell'equipe artistica e dei reparti tecnici del teatro. È un utile strumento per la consultazione che riporta per ogni data i luoghi e gli orari del teatro nei quali si svolgeranno le attività collegate all'allestimento. Il lavoro dei reparti tecnici non coinvolti nel montaggio è invece gestito all'interno degli orari lavorativi quotidiani del personale. Stilare il piano di produzione è inoltre utile per stabilire le eventuali ore di straordinario da preventivare per gli addetti al montaggio.

Riporto di seguito il piano di produzione de *La Ciociara*:

#### Stagione lirica e di balletto 2017

##### LA CIOCIARA

##### Piano di produzione

Mercoledì 25 ottobre	Sala Rossa	11.00 - 13.30 Riunione
	Sala Regia	12.00 Selezione figuranti

		16.00 - 19.00 Prove regia
Giovedì 26 ottobre	Sala Regia	11.00 - 14.00 Prove regia
	Sala Rossa	19.30 - 22.30 Musicale solisti
Venerdì 27 ottobre	Sala Regia	16.00 - 19.00 Prove regia
Sabato 28 ottobre	Sala Rossa	11.00 - 14.00 Musicale solisti
Domenica 29 ottobre	RIPOSO	
Lunedì 30 ottobre	FESTIVO	
Martedì 31 ottobre	Sala Rossa	10.30 - 13.30 Musicale solisti
	Sala Regia	15.00 - 20.00 Prove regia
	Palcoscenico	Arrivano n°3 bilici - scarico
Mercoledì 1 novembre	FESTIVO	
Giovedì 2 novembre	Sala Regia	10.00 - 14.00 Prove regia
	Sala Rossa	16.00 - 19.00 Musicale solisti

Venerdì 3 novembre	Sala Rossa	11.00 - 13.00 Musicale solisti
	Sala Regia	15.00 - 20.00 Prove regia
Sabato 4 novembre	Sala Regia	10.00 - 14.00 Prove regia
Domenica 5 novembre	Palcoscenico	08.00 - 14.00 Montaggio scene
		14.00 - 20.00 Montaggio scene
Lunedì 6 novembre	Palcoscenico	08.00 - 20.00 Montaggio scene
		14.00 - 20.00 Montaggio luci
	Sala Regia	15.00 - 20.00 Prove regia
Martedì 7 novembre	Palcoscenico	08.00 - 20.00 Montaggio scene
		14.00 - 20.00 Montaggio luci
	Sala Regia	15.00 - 20.00 Prove regia
Mercoledì 8 novembre	Palcoscenico	08.00 - 20.00 Montaggio scene

		14.00 - 20.00 Montaggio luci
	Sala Regia	15.00 - 20.00 Prove regia
Giovedì 9 novembre	Palcoscenico	08.00 - 14.00 Montaggio scene –preparazione concerto
	Sala Regia	15.00 - 20.00 Prove regia
Venerdì 10 novembre	Palcoscenico	08.00 - 14.00 Montaggio scene
		14.00 - 20.00 Montaggio luci
	Golfo mistico	Pomeriggio montaggio orchestra
	Sala Regia	15.00 - 20.00 Prove regia
Sabato 11 novembre	Sala Regia	10.00 - 14.00 Prove regia
	Palcoscenico	08.00 - 14.00 Montaggio scene
		14.00 - 20.00 Prove luci
	Sala P. Vero	10.00 - 12.10 Musicale coro
Domenica 12 novembre	RIPOSO	

Lunedì 13 novembre	Palcoscenico	08.00 - 14.00 Prove luci
		14.15 - 19.00 Prove regia
		16.00 - 19.00 Regia coro 1
	Golfo mistico	19.30 - 23.00 Lettura orchestra
Martedì 14 novembre	Golfo Mistico	10.30 - 14.00 Lettura orchestra
	Palcoscenico	14.15 - 19.00 Prove regia
		16.00 - 19.00 Regia coro 2
		19.00 - 01.00 Prove luci
Mercoledì 15 novembre	Golfo Mistico	10.00 - 13.30 Lettura orchestra
	Palcoscenico	14.15 - 19.00 Prove regia
		16.00 - 19.00 Regia coro 3
		19.00 - 01.00 Prove luci
Giovedì 16 novembre	Golfo Mistico	10.00 - 13.30 Lettura orchestra
	Palcoscenico	14.15 - 19.00 Prove regia
		16.00 - 19.00 Regia coro 4
		19.00 - 01.00 Prove luci
Venerdì 17 novembre	Palcoscenico	11.00 - 13.30 Italiana

		16.30 - 19.00 Assieme 1
		19.00 - 01.00 Prove luci
	Foyer	17.00 Conferenza di presentazione
Sabato 18 novembre	Palcoscenico	10.30 - 13.30 Assieme 2
		14.00 - 20.00 Luci
Domenica 19 novembre	RIPOSO	
Lunedì 20 novembre	Palcoscenico	10.30 - 14.00 Assieme 3
		(senza coro)
		18.00 - 22.00 Antepiano
		(in costume)
		18.00 - 21.00 Coro (in costume)
Martedì 21 novembre	Palcoscenico	10.30 - 13.30 Assieme 4
		16.00 - 18.30 Assieme 5
		19.00 - 01.00 Prove luci
Mercoledì 22 novembre	Palcoscenico	11.00 - 13.00 Assieme riduzione scuole
		19.00 Prova generale 1

Giovedì 23 novembre	Palcoscenico	19.00 Prova generale 2
Venerdì 24 novembre	Palcoscenico	20.30 <b>1^ recita</b>
Sabato 25 novembre	Palcoscenico	19.00 <b>2^ recita</b>
Domenica 26 novembre	Palcoscenico	17.00 <b>3^ recita</b>
Martedì 28 novembre	Palcoscenico	11.00 <i>Ragazzi all'opera!</i> 20.30 <b>4^ recita</b>
Mercoledì 29 novembre	Palcoscenico	20.30 <b>5^ recita</b>
Giovedì 30 novembre	Palcoscenico	17.00 <i>Famiglie all'opera!</i>
Venerdì 1 dicembre	Palcoscenico	11.00 <i>Ragazzi all'opera!</i> 20.30 <b>6^ recita</b>
Sabato 2 dicembre	Palcoscenico	17.00 <b>7^ recita</b>
Domenica 3 dicembre	Palcoscenico	17.00 <b>8^ recita</b>

## 5.2 Allestimenti scenici e reparti

Si può parlare di *allestimento* sia per riferirsi in generale all'intero processo che dall'idea creativa conduce alla messa in scena della rappresentazione, sia per indicare l'insieme delle operazioni necessarie alla sua preparazione materiale e cioè di tutte le componenti che identificano visivamente l'opera e la rendono un prodotto tangibile<sup>130</sup>. In tale accezione l'allestimento comprende la preparazione e la messa a punto delle scenografie, dell'attrezzatura, dei costumi, delle calzature, delle parrucche e della scelta del tipo di trucco e acconciature da ricreare sugli interpreti. Nel caso particolare descritto a queste fasi più classiche vanno aggiunte quella del video e di alcuni effetti speciali. Tali attività vengono svolte dai reparti tecnici del teatro che fanno capo alla Direzione degli allestimenti scenici, sulla quale ricadono mansioni di coordinamento e supporto a livello amministrativo e tecnico: dalla conduzione delle lavorazioni nei laboratori interni alla regolazione e cura dei rapporti con i fornitori. La figura chiave è quella del direttore degli allestimenti scenici, che segue la realizzazione e il montaggio dell'apparato scenotecnico tenendo conto delle indicazioni dello scenografo e del regista. Redige i progetti esecutivi ed i piani di lavorazione e montaggio<sup>131</sup> e presenta quelle che sono le esigenze relative alle tempistiche, ai materiali necessari e agli orari da redigere per il personale. Suo compito è quello di operare tenendo strettamente in conto quelli che sono i vincoli di budget e di tempo disponibili per i quali si confronterà costantemente con la produzione. Solitamente si tratta di un professionista che abbia svolto in passato la carriera di scenografo, dimostrandosi necessarie per il ruolo elevate competenze e una maturata esperienza nell'ambito. Nel caso specifico, durante l'allestimento de *La Ciociara*, il ruolo di direttore degli allestimenti scenici è stato svolto da Enrico Musenich, formatosi inizialmente come tecnico di palcoscenico, scenotecnico e scenografo realizzatore e che ha in seguito lavorato come disegnatore scenotecnico al Teatro Carlo Felice di Genova<sup>132</sup>.

Una metodica organizzazione e la preparazione del personale è essenziale perché si possa fronteggiare la fase esecutiva evitando gli intoppi e riuscendo a limitare i costi. Alla complessità del lavoro tecnico si aggiunge poi che trattandosi del risultato di un processo

---

<sup>130</sup> Gallina M., *Organizzare teatro, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli 2004 [1 ed. 2003], pp. 191

<sup>131</sup> *Ivi*, pp.186.

<sup>132</sup> Parallelamente porta avanti la sua attività di pittore, illustratore e fumettista.

creativo questo si caratterizzi per natura come qualcosa di non del tutto programmabile. È frequente che sopraggiungano imprevisti di maggiore o minore entità in fase di montaggio per motivi tecnici, situazioni che rallentano il lavoro complessivo con il conseguente impiego di forza lavoro maggiore ed un relativo aumento dei costi. In altri casi devono essere invece apportate delle modifiche aggiuntive per il miglioramento del risultato finale per via di richieste da parte della regia come per esempio correzioni sui costumi, sugli elementi di scena, o sul piano luci.

Questa fase è poi soggetta a vari contrattempi che devono essere gestiti dalla Direzione degli allestimenti scenici: come ritardi delle forniture o il far combaciare i costi di prodotti e servizi con il budget di settore prestabilito. Per far fronte alla responsabilità di operare secondo principi di economicità ed efficacia si rivelano di grande importanza alcune decisioni come la scelta dei propri fornitori. Prima di procedere con l'acquisto dei materiali, l'ufficio si occupa di effettuare una vasta ricerca con la richiesta di preventivi che permettano di vagliare su quelle che siano a parità di qualità le scelte più convenienti. Ho assistito per esempio all'ordine di detersivi o tinte per tessuti, alla scelta del fornitore di trucchi di scena e al successivo ordine dei trucchi che deve sempre essere ben ponderato a seconda delle esigenze specifiche dello spettacolo in questione. L'ordine dei trucchi per esempio viene fatto per ogni allestimento generalmente a seconda del numero di recite e delle quantità che prevede la singola rappresentazione per evitare di acquistare prodotto in eccesso che scada inutilizzato. Si procede con oculatezza e per questo ci si confronta sempre con i responsabili del dato reparto che hanno l'esperienza e la professionalità per conoscere le quantità e il tipo di prodotto che serve.

Altro aspetto che rientra in questo genere di scelte e forse ancora più determinante, è quella tra l'acquisto, il noleggio o la produzione in proprio di elementi come: costumi, calzature, attrezzeria, attrezzature elettriche e foniche. Questa decisione deve essere presa affrontando caso per caso, tenendo conto della frequenza con cui dell'attrezzatura possa essere utilizzata, la valutazione del rischio che questa possa diventare obsoleta prima che la sua spesa sia stata ammortizzata, il confronto del prezzo di acquisto e di noleggio, tenere in considerazione la manutenzione e lo stoccaggio dei beni propri e del personale qualificato che questo può prevedere<sup>133</sup>, la difficoltà e i tempi di eventuale realizzazione. Prima di attuare qualsiasi decisione di questo tipo, è necessario sottoporla

---

<sup>133</sup> Ivi, pp.205.

ad approvazione ed ogni richiesta e concessione di spesa viene debitamente segnata e conservata. Tutta la documentazione connessa ad un allestimento, dai permessi, agli ordini, agli scambi di mail relativi all'argomento, alle misure degli interpreti per i costumi, al Teatro Lirico viene organizzata e archiviata all'interno di un faldone apposito in maniera tale da renderne semplice la consultazione in corso d'opera e a posteriori.

### **5.2.1 Scenografie**

Il direttore degli allestimenti scenici prima dello spettacolo è impegnato per prima cosa in un lavoro di progettazione. Nel caso de *La Ciociara* la scenografia necessitava di essere riadattata alle dimensioni del palco del Teatro Lirico di Cagliari, inferiori a quelle del palcoscenico di San Francisco. Fa parte della procedura confrontarsi con chi conosca bene l'allestimento in questione, in tal caso è stato contattato il capotecnico della San Francisco Opera, per poter discutere del suo adattamento. Inizialmente infatti risultavano da reperire informazioni come i materiali utilizzati nella costruzione delle scene e di conseguenza il loro peso, aspetti che avrebbero influenzato in maniera importante le scelte sulle variazioni da apportare. Segue quindi la nuova progettazione in pianta delle scenografie ed il conseguente posizionamento di luci e proiettori. Dopo aver lavorato da solo Enrico Musenich ha contattato lo scenografo Peter Davison per richiedere la conferma alle variazioni apportate e poter procedere. Una volta ottenuta l'approvazione si è potuto trasmettere dati e disposizioni ai capi servizio di ogni reparto tecnico.

La scenografia dell'opera *La Ciociara* è composta da dei pannelli che riproducono dei muri di mattoni in pietra parzialmente diroccati, calati dalla graticcia ed assicurati al pavimento per tenere il complesso della struttura stabile. La sezione centrale, risulta aperta per mostrare le videoproiezioni sullo sfondo. Completa il centro della scena, dietro un telo di tulle, un praticabile in secondo piano che riproduce un passaggio rialzato, sfruttato in scena come via di accesso o come luogo idealmente distante nella costruzione di piani narrativi paralleli. Dietro questo passaggio è steso un grande telo di nylon che fungerà da superficie su cui verrà proiettato lo sfondo virtuale. La struttura principale della scenografia è una parte mobile, detta carro, il cui movimento costituisce il fulcro dei cambi scena. Identifica infatti con la sua parte interna (sulla pedana) e con la sua parte esterna due tipologie di ambiente che, modificate con l'applicazione di pannelli, carri e

siparietti aggiuntivi vanno ad ampliare lo spazio e con il relativo cambio di attrezzatura piazzata andrà a comporre tutti i luoghi della rappresentazione. Attraverso la rotazione di tre quarti del carro e la sua traslazione la parte dell'interno del carro scompare combaciando perfettamente all'interno della parete in muratura diroccata sul lato destro del palco. Tale carro principale viene sfruttato nella sua parte interna come negozio di Cesira nella prima scena con l'aggiunta di un ulteriore carro per la parte retrostante al bancone e nella prima scena del secondo atto come parte di Casa Sciortino, più precisamente l'ingresso. Qui tramite l'aggiunta di pannelli vengono composte le pareti della sala da pranzo sulla sinistra in cui è presente una porta da cui si accede all'ambiente della cucina minimamente allestito con un siparietto. A destra invece viene aggiunto il carrello ulteriore del bagno. Quando il carro sparisce inserito nella parete destra mostra la sua facciata opposta. L'apertura nella parete che costituisce l'uscio dei due ambienti d'interno verrà mostrato da fuori nella 1.2 con una saracinesca abbassata con la scritta "Latteria" nella Piazza di Sant'Eufemia. Si tratta della stessa saracinesca che nella 1.1 viene alzata e abbassata durante i bombardamenti da Cesira per chiudersi dentro il suo negozio. Si tratta però di un elemento movimentato dall'alto dai macchinisti. Nella 1.3 vi verrà sovrapposto un elemento della scenografia: una tettoia che sul fondo riprende il motivo in muratura, adattandosi perfettamente alla parete. Nella 2.1, nuovamente vista dalla facciata interna è l'ingresso di Casa Sciortino. Nella 2.2 esternamente la facciata rappresenta quella della chiesa di Sant'Eufemia alla cui apertura viene applicato il portale d'ingresso. Ulteriori elementi scenografici sono la fontana del paese, nella quale Cesira e Rosetta si lavano appena arrivate in Ciociaria nella 1.2, che fa scorrere l'acqua grazie ad un sistema a batteria, il braciere dove viene arrostito un agnello nella 1.3, degli elementi composti di tralicci in legno. Tutti questi oggetti sono carrellati per essere trascinati in scena con facilità durante i cambi. Particolare della scenografia della 1.1 sono le mensole e lo scaffale del negozio che, controllati da un meccanismo vengono fatti crollare durante i bombardamenti. Altro elemento che si può sostenere faccia parte della scenografia è la gip con cui fanno ingresso gli americani e Giovanni nell'ultima scena. Si tratta di una reale camionetta dell'epoca riesumata e modificata per far parte dello spettacolo: è stata privata del motore originale che è stato sostituito con uno elettrico alimentato a batteria. La gip fa il suo ingresso in scena guidata dal capo macchinista debitamente vestito da soldato americano. Questa ha inizialmente presentato dei problemi al motore elettrico che hanno reso necessaria la riparazione da parte di un elettrauto, caso che può essere preso come

esempio dei contrattempi di cui la direzione degli allestimenti scenici deve occuparsi e dei costi imprevisti che possono sopraggiungere in una produzione artistica.

Per il pavimento è prevista dalla scenografia una copertura per il palcoscenico dipinta che riporta un motivo misto di piastrelle da interno e mattoncini da esterno. Durante il montaggio un'attrezzista specializzata in scenografia ha effettuato il decalco di una sezione di pavimento per andare a ricreare in laboratorio un'area mancante dovuta alla presenza nel teatro di San Francisco della bocca del suggeritore. Non essendo questa presente a Cagliari si è reso necessario riempire la parte vuota.

Nelle scene 1.3 e 2.3 è previsto l'azionamento di meccanismi che provochino poi la caduta di oggetti dall'alto quali: la neve durante l'inverno in montagna e i volantini che riportano la notizia della liberazione. La neve è composta in realtà da coriandoli bianchi, contenuti all'interno di un telone ripiegato appeso per i lembi alla graticcia. Il telo presenta dei fori su un lato ed il meccanismo prevede che il lembo dal lato forato venga ripetutamente fatto calare in maniera che il contenuto possa cadere progressivamente dai fori provocando così l'effetto di una nevicata. Al termine della scena il pavimento risulta coperto di coriandoli che vengono accuratamente rimossi con scopa e paletta da due dipendenti del teatro durante l'intervallo. I volantini sono invece trattenuti in alto da delle barre elettromagnetiche. Quando viene dato il comando si interrompe automaticamente l'impulso elettrico e queste lasciano andare il materiale che cala in scena.

### **5.2.2 Video**

Un contributo consistente alla scenografia ne *La Ciociara* è svolto dalle retroproiezioni che sostituiscono i classici fondali. I video dello sfondo non sono delle semplici immagini o filmati ma sono costruzioni di immagini virtuali con possibilità di regolazione e di movimento per il cui utilizzo si è reso necessario l'acquisto di un software specifico. A tal proposito si può nuovamente parlare dell'attenzione al contenimento dei costi: il software originario statunitense ha un costo che il teatro ha cercato di limitare svolgendo delle ricerche per l'acquisto di un programma alternativo. È stata inizialmente proposta una versione italiana che non era però all'altezza delle prestazioni del software americano, finché non è stato trovato ed acquistato il software Mbox da una ditta della Gran Bretagna

compatibile con le esigenze del video. Per il suo utilizzo è stato poi appositamente chiamato un programmatore esperto.

I video retroproiettati sul telo di nylon dello sfondo costituiranno elemento scenografico utile a localizzare l'azione svolta in scena. Su questi si vedrà nella 1.1 la via di Roma davanti alla quale si trova il negozio di Cesira e i bombardamenti che colpiscono e distruggono le case, nella 1.2, giunte le protagoniste a Sant'Eufemia viene proiettata l'ambientazione di montagna con un paesino sullo sfondo e il campanile di una chiesa mentre nella 1.3 comparirà il paese innevato. Dietro gli elementi della scenografia di Casa Sciortino nella 2.1 si scorgono alcune case che identificano una via di Fondi. Nelle ultime due scene sarà invece rappresentato con toni scuri il paesaggio del borgo.

Tali immagini hanno subito un lungo lavoro di post produzione, nel quale, partendo da elementi reali o disegnati la videomaker li ha fusi in una sola immagine, adattando le dimensioni dei vari elementi e regolando la posizione delle parti, non solo in fase di creazione ma calibrandoli durante le prove video in teatro. Ha modificato le immagini create digitalmente perché risultassero invecchiate e si allineassero ai documenti video e fotografici proiettati frontalmente, ad eccezione dei colori sgargianti dell'arrivo in Ciociaria che rappresentava un porto sicuro per la salvezza e la serenità di Cesira e Rosetta per poi incupirsi dalla scena successiva in linea con l'estetica adottata dalla regia.

Sono invece proiettati frontalmente i video e le immagini con le quali sarà contestualizzata la narrazione tramite la spiegazione degli avvenimenti storici, proiettati a sipario abbassato o alle volte per brevi momenti solo con il tulle abbassato, quando si è voluto che il video si sovrapponesse alla scena sul palcoscenico. All'inizio dell'opera e tra una scena e l'altra, viene così fornito un riepilogo storico: compare proiettato un testo dove sono sintetizzati i punti salienti e le date più importanti del conflitto: l'operazione Husky, l'arresto di Benito Mussolini, la nascita del governo badogliano, l'armistizio di Cassibile, lo sbarco a Salerno delle truppe americane. I brevi cenni storici sono accompagnati da immagini esplicative: viene spesso utilizzata la cartina della penisola, sulla quale sono segnati i movimenti degli Alleati, i punti di sbarco, la linea del fronte; compaiono frammenti di filmati degli avvenimenti descritti come l'arrivo degli americani a Salerno, la firma dell'armistizio o i bombardamenti, fotografie come quella del Maresciallo Badoglio o la stretta di mano tra il Generale Castellano in borghese ed il Generale Eisenhower. Ancora vi sono riportate le immagini di alcuni poster della

propaganda fascista del periodo che mostrano la distruzione che l'avanzata alleata avrebbe causato. Per descrivere lo spostamento delle protagoniste da Roma alle montagne del Lazio vengono proiettati tra la scena 1.1 e la 1.2 frammenti di video di camion in viaggio, di un treno e delle campagne. Tra la 1.2 e la 1.3 viene mostrato il panorama di montagna verdeggiante che muta in un paesaggio invernale evidenziando il salto temporale della vicenda. All'inizio del secondo atto comparirà invece sul sipario l'immagine del castello Caetani di Fondi, città dove i protagonisti si sono recati per far visita all'avvocato Sciortino. Tra la 2.1 e la 2.2 vengono sovrapposte immagini di città in macerie, fumo ed il borgo di Sant'Eufemia, al quale stanno facendo ritorno le protagoniste, parzialmente distrutto. Durante l'intermezzo sinfonico che vi è tra la 2.2 e la 2.3 saranno proiettati frammenti di video nei quali la popolazione contadina o sfollata cammina per le campagne, prega, soccorre gli anziani e piange i caduti ricoprendoli di fiori per poi passare alle immagini di esultanza della liberazione dove gli italiani festeggiano l'arrivo degli Alleati e sventolando le bandiere degli Stati Uniti e del Regno d'Italia.

Il tulle presente è stato utile ai fini della proiezione<sup>134</sup>: per esempio durante la prima scena la proiezione della facciata di un edificio, in continuità logica con le immagini di Trastevere proiettate a sipario chiuso, si sovrappone alla scenografia andando a completare visivamente l'ambiente mentre attraverso si vedono in trasparenza i personaggi in movimento, quando il tulle si alza la parete esterna scompare ed è come se noi potessimo vedervi attraverso ed entrare nel vivo della vicenda. Tra la fine dell'intermezzo musicale e l'inizio dell'ultima scena viene sollevata la fodera nera e rimane il tulle, facendo sì che le proiezioni delle immagini del ritorno dei militari dalla guerra e dell'esultanza degli italiani si sovrapponevano alle azioni del coro in scena che apprende della liberazione e si riunisce per festeggiare. Il sipario montato per tale allestimento è invece una fodera nera adatta pertanto alle proiezioni.

### **5.2.3 Effetti speciali**

Durante la prima scena, nel momento del bombardamento è stato aggiunto rispetto alla rappresentazione di San Francisco un effetto pirotecnico sul lato destro della scena per

---

<sup>134</sup> Il tulle è posizionato dietro al sipario, di cui ha le stesse dimensioni, può essere utilizzato per creare effetti diversi sulla scena a seconda di come viene illuminato ed è sfruttato per il suo effetto di trasparenza. In questo caso specifico si è trattato di un tulle bianco ma vengono impiegati anche di colore grigio o nero.

simulare l'esplosione di una bomba. Per fare questo è stata chiamato Flavio Guerini, maestro d'armi ad uso scenico secondo le nuove normative europee, e docente presso la Naba di Milano<sup>135</sup>, che crea effetti di fuoco realistici per il teatro e il cinema con la sua ditta di effetti speciali. È stata stilata per questo da parte dell'ingegnere preposto una relazione tecnica di valutazione del rischio derivante dall'utilizzo di effetti pirotecnici.

È stata poi utilizzata una macchina del fumo per ricreare l'effetto della nebbia nella scena 1.3 durante l'inverno in montagna.

#### **5.2.4 Attezzeria**

Gli attrezzisti sono quelle figure che si occupano, seguendo le indicazioni dello scenografo, di curare l'oggettistica di scena, della sua manutenzione o di fabbricarla quando necessario. Aiutano inoltre i macchinisti durante i cambi scena.

L'attrezzeria dell'opera è arrivata insieme alle scenografie e ai costumi ad eccezione delle armi che sono state prese a noleggio dalla storica ditta Rancati dalla sede di Milano che noleggia e vende attrezzeria per il teatro ed il cinema. Tale ditta produce artigianalmente mobili, armi, gioielli, oggetti d'arredo e di uso comune che rispettino i canoni delle diverse epoche storiche. Le armi sono arrivate il 7 novembre: quattro per le camicie nere, nove per i marines, tre per i nazisti, sette per i goumiers, una per von Bock e una per Giovanni, tra pistole, fucili, coltelli e granate. Le armi necessarie vengono scelte dal regista e devono essere anch'esse in linea con l'epoca ed il contesto. Per ogni arma inoltre è da valutare la presenza di una cinta con fondino o di cinte con le tasche per le munizioni. Molti personaggi possiedono poi zaini e borse che devono essere compatibili col costume: fanno parte di corpi militari e devono adattarsi all'uniforme.

Quando gli attrezzi di scena non sono già esistenti devono essere procurati con il noleggio, con l'acquisto o riesumando oggetti in archivio da allestimenti passati. Alternativamente questi possono essere creati dagli attrezzisti che devono infatti possedere un'ottima conoscenza dei materiali e delle tecniche per la costruzione di oggetti di vario tipo.

---

<sup>135</sup> Su <http://www.effettofuoco.net>.

Nel reparto degli attrezzisti sono presenti anche figure specializzate in scenografia, che sono quindi in grado di occuparsi della loro realizzazione, mentre il responsabile di reparto Andrea Pirarba ha in passato firmato delle scenografie per spettacoli realizzati al Teatro Lirico. La differenza infatti tra scenografo e scenografo realizzatore è che quest'ultimo ha l'idea del progetto delle scenografie e lo firma, mentre chi le realizza è chi materialmente costruisce e decora le scene. In questo caso si tratta spesso di un'equipe.

Un lavoro importante è quello della manutenzione degli oggetti di scena, che possono con le ripetute prove e nel corso delle recite rovinarsi per l'usura, per esempio ne *La Ciociara* alcune sedie venivano fatte cadere ripetutamente durante le prove e le recite per esigenze di regia e dovevano essere controllate costantemente e alcune volte riaggiustate; oppure le statuette rubate dalla chiesa dai goumiers, si spaccavano perché dovevano essere gettate a terra al loro ingresso in scena. Della lettera di John Buckley invece è stata creata una copia identica a quella utilizzata a San Francisco, che a seguito di numerose prove e recite si stava velocemente deteriorando.

Il loro intervento risulta importante già dalle prove di regia, durante le quali gli interpreti, hanno bisogno di poter esercitare la gestualità e prendere confidenza con lo spazio disponibile. Serve quindi che venga ricreato un set, anche provvisorio nel caso gli oggetti di scena non fossero pronti. Per esempio è stato necessario che gli attrezzisti allestissero in sala di regia una sorta di praticabile durante le prove della seconda scena perché le cantanti potessero provare la parte in cui entrano nella fontana. O ancora devono essere sistemati gli oggetti essenziali a ricreare l'ambientazione e specialmente quelli che gli interpreti devono maneggiare durante le prove e devono essere riposizionati ogni volta che si ricomincia a provare una data scena. Durante le prove gli attrezzisti prendono con lo scotch i segni nel punto in cui il regista decide che un dato oggetto debba essere posizionato, sia da piazzato che magari spostato da qualcuno in scena, in maniera tale che questi si abitui a posizionarlo nel punto giusto già da allora.

### **5.2.5 Sartoria**

Ad occuparsi dei costumi è il reparto di sartoria, guidato da Beniamino Fadda e composto dalla squadra di sarte che confezionano i costumi, e delle assistenti ai costumi che si occupano del trattamento dei tessuti e degli archivi.

Una volta controllato che siano presenti tutti i pezzi sulla lista è necessario modificarli a seconda delle misure dei nuovi interpreti, del coro del teatro e delle comparse. Vengono compilate delle schede dove sono trascritte tutte le misure della persona utili a vestirle e calzarle, quindi dall'altezza, alla circonferenza della testa per eventuali cappelli, alla misura delle scarpe. Queste schede sono a disposizione delle sarte e vengono poi conservate per qualsiasi evenienza. I capi vengono così adattati alle stature e alle fisicità di chi li indosserà.

La vice responsabile del reparto, Ottavia Esu, nella sua vita prima sarta e poi da diciotto anni dipendente al Teatro Lirico, mi ha spiegato come cucire ed adattare un abito di scena non sia come modificare o creare un abito normale, è necessario infatti tener conto di tutta una serie di esigenze, per esempio: l'abito andrà probabilmente riutilizzato e dunque è bene lasciare sempre una grande quantità di stoffa in eccesso per poterlo in futuro riallargare e riallungare, si deve cercare di semplificare il tipo di chiusura perché anche se l'interprete viene assistito mentre si veste si devono prevedere cambi d'abito molto veloci. Quando si deve adattare lo stesso capo perché venga indossato dai due interpreti che lo condividono a date alterne (tra cantanti del primo e del secondo cast), le sarte devono scucire e ricucire, apportando le modifiche dovute, lo stesso capo di giorno in giorno. Spesso adottano dei sistemi alternativi per adattarli al corpo dei due interpreti aggiungendo delle piccole modifiche senza scucire l'intero abito in maniera che siano stabili durante la rappresentazione ma che non si debba riadattare completamente il modello, sia per accelerare le tempistiche, sia per evitare di rovinare troppo la trama del tessuto. Vengono mantenuti in comune specialmente capi che devono essere indossati per poco tempo, o per cui può passare inosservato il fatto che non seguano perfettamente la linea del corpo. È questo il caso del cappotto di Rosetta, più corto ed aderente su Lavinia Bini e più lungo e abbondante su Claudia Urru ma ragionevolmente portabile da entrambe ed indossato solo nella scena 1.3 o come la sottoveste, che portano nella scena 1.2 ed è visibile durante il bagno alla fontana. Accorciata con qualche punto provvisorio sulle bretelline era facilmente adattabile a tutte e due.

Quando vengono condivisi dei costumi, l'interprete viene avvisato ed oltre al normale lavaggio dopo ogni recita vengono applicate delle pezze di stoffa sotto le braccia per questioni igieniche e perché la sudorazione non rovini il tessuto. Nel caso della Ciociara, essendoci a Cagliari un secondo Cast che a San Francisco non era previsto si sono dovute

cercare delle soluzioni. Per Alessandra Volpe, seconda interprete di Cesira per esempio sono stati ricreati dei doppioni degli abiti, come per i due Michele, Aquiles Machado e Angelo Villari. Per alcuni abiti il tessuto in più è stato spedito da San Francisco con i costumi appositamente per creare nuovi abiti, specialmente per quelli più particolari, come l'abito a fiori di Cesira.

Per poter ricreare gli abiti nuovi era necessario selezionare le stoffe e trattarle con procedimenti gradualmente in maniera tale che risultassero identici agli originali. Questo procedimento avviene realizzando più campioni di tessuto e sottoponendoli a bagni di colore diversi, più o meno intensi o che virino più verso una tinta rispetto ad un'altra. Questa operazione viene effettuata in un laboratorio annesso alla sartoria dove vengono conservate le tinte e dove sono posizionate le apparecchiature necessarie. I campioni vengono poi sottoposti al responsabile di reparto e al regista. In questo processo si deve tenere conto anche dell'interazione dei tessuti e delle loro tinte con le luci. Infatti certi colori che con la luce naturale risultano in un modo con le luci di scena, potrebbero risultare troppo accesi, per questo molti colori vengono spenti con l'aggiunta di grigio, specialmente ai bianchi, che se lasciati al naturale risulterebbero troppo luminosi e fastidiosi per lo sguardo. La combinazione di colore del tessuto e luce poi varia ovviamente a seconda dello spettacolo. Le prove sui campioni vengono fatte riscaldando una piccola quantità d'acqua su un fornello mentre per procedere sulle grandi quantità di tessuto l'acqua viene scaldata in un macchinario proprio delle cucine industriali con l'aggiunta successiva delle tinte e della stoffa. Rispettati i tempi di posa, il tessuto viene poi asciugato nell'asciugatrice ed è pronto per passare nelle mani delle sarte. I campioni invece non vengono gettati ma archiviati in alcuni raccoglitori con appunti scritti a margine perché possano tornare utili.

C'è da aggiungere che per *La Ciociara*, essendo i costumi di scena indossati da contadini e sfollati in periodo di guerra e dovendo attenersi ad una linea estetica che rispettasse determinati canoni di realismo, i tessuti sono stati artificialmente invecchiati per non risultare troppo moderni alla vista. Questo avviene tramite un trattamento chimico effettuato sempre in maniera graduale.

Quando gli abiti sono pronti, man mano che si prosegue con le prove, gli interpreti, gli artisti del coro e le comparse vengono convocati per effettuare a turno la prova costume. Vengono portati dal sarto tutti i capi del dato personaggio e vengono fatti provare cambio

dopo cambio per verificare che vestano bene e decidere eventualmente di apportare ulteriori modifiche, questo anche in vista di cambi di peso dell'ultimo periodo. Ogni cambio è corredato da calze, sottovesti, guanti, sciarpe, cinture, ghette, bretelle.

Gli interpreti devono sapere quando ci saranno i cambi veloci e vengono istruiti dalle sarte su come questi avverranno e cosa è utile che facciano, infatti durante i cambi veloci devono necessariamente essere aiutati a svestirsi degli abiti della scena precedente ed indossare quelli della seguente mentre può accadere che debbano essere ripettinati e truccati diversamente. È questo il caso della 2.2 dove Cesira e Rosetta entrano nella chiesa ed escono pochi minuti dopo con abiti identici ai primi ma strappati e trattati per sembrare sporchi, vengono poi spettinate e truccate su viso e corpo per sembrare sporche e ferite. Tra i vari un altro cambio veloce complesso avviene tra la scena 1.2 e la 1.3 per la quale tutti si vestono di abiti invernali, composti da molti pezzi da dover indossare.

I costumi vengono infine fotografati indossati dall'interprete cambio per cambio per motivi di archivio.

La sartoria fa sempre riferimento alla direzione degli allestimenti scenici per richiedere tutto il materiale necessario: dalle stoffe, ai prodotti per la tintura, ai fili per cucire.

### **5.2.6 Calzoleria**

Il reparto delle calzature è gestito da Gianluca Lai, specializzato come operatore calzaturiero. Chi svolge questo ruolo disegna e realizza la scarpa teatrale basandosi sul periodo storico che verrà rappresentato, con un'accurata selezione di tessuti e pellame. Negli anni ha messo insieme un gran repertorio di scarpe, creando o prediligendo quando possibile l'acquisto e ad oggi il Teatro Lirico vanta un ottimo archivio di calzature.

Per *La Ciociara* sono state utilizzate per la maggior parte calzature già in possesso del Teatro mentre altri modelli sono stati presi a noleggio. Le maggiori ditte che si occupano di noleggiare e vendere calzature teatrali si trovano a Roma, Milano e Firenze.

Sono state invece acquistate alcune scarpe da riadattare con qualche modifica. Tra questi degli scarponcini per bambini, tutti identici nelle varie misure: presentavano dei lacci rossi che sono stati tinti di nero. Stessa cosa per un paio di scarpe di Cesira e un paio di Rosetta: si è effettuata una ricerca in alcuni negozi della città che vendessero modelli

classici, trattandosi di calzature dal modello retrò ma ancora in uso che potevano quindi essere reperite nei negozi. È stato trovato un sandalo dal tacco basso simile a quello indossato dalla Antonacci a San Francisco e tinto poi di azzurro. Le calzature di Rosetta erano invece delle scarpine di cuoio basse con la fibbia alla caviglia a cui, alla fine, è stato preferito un modello ballerina semplice per rendere più pratica la scena nella 2.3 in cui Rosetta infila le calze, scena dalle tempistiche molto serrate. Scegliere una scarpa che non dovesse essere riallacciata ha facilitato l'operazione.

Due paia di stivali che si possedevano, destinati a Roberto Scandiuzzi e Giovanni Battista Parodi, nel ruolo del maggiore nazista Fedor von Bock, sono stati considerati eccessivamente morbidi per l'uniforme ed è stato richiesto di cambiare programma e noleggiare degli stivali dal taglio più rigido.

### **5.2.7 Trucco e parruccho**

La prima prova trucco avviene per l'antepiano, la prova in cui sono coinvolti solisti, coro e comparse accompagnati dal solo pianoforte e in cui le azioni tecniche vengono svolte come se si trattasse di una recita ufficiale. Si può vedere così insieme al regista quello che va bene e quello che invece è da modificare anche in base alle luci che potrebbero far apparire il make-up completamente diverso. Il trucco teatrale è pensato per la distanza e deve risultare adatto alle forti luci che annullano l'espressività dei tratti del viso, per questo il trucco teatrale risulta così marcato anche se ultimamente molti registi stanno richiedendo un trucco più leggero. Per *La Ciociara* si tratta di un contesto popolare e si vuole mantenere un certo collegamento col cinema neorealista, per cui è stato studiato un trucco più vicino a quello cinematografico con una base che possa uniformare l'incarnato, applicata su tutti ma tendenzialmente leggera, e trucchi che accentuino i tratti somatici e l'espressività. Sono stati perciò marcati lo sguardo e le arcate sopraccigliari, evidenziando così le espressioni del viso. Era presente la troupe di Rai 5 che, dovendo effettuare le riprese durante la prova generale del primo cast e la prima recita per la messa in onda, ha discusso con la regista e la responsabile del reparto trucco per trovare un buon compromesso che fosse adatto alle riprese televisive. Lo stesso compromesso è stato ricercato per il trucco del corpo, quindi sporco e ferite perché non apparisse eccessivo nelle riprese ma fosse comunque visibile dal pubblico in sala. Questo tipo di trucco è stato

effettuato sulla maggior parte dei personaggi, ad eccezione di quelli a cui era necessario modificare visibilmente i connotati: come su Lara Rotili, su cui è stato eseguito un trucco propriamente di scena per invecchiarla. Nella prima scena infatti l'interprete appare come una popolana e nel secondo atto come l'anziana Maria Sciortino. È stato realizzato su di lei un make-up che creasse delle rughe sul suo viso e delle ombre per ricreare i cedimenti della pelle del collo. Michelangelo Romero, Francesco Leone, Nicola Ebau e le comparse che impersonavano i soldati marocchini sono stati scuriti con un fondotinta apposito su viso, collo e mani, parti visibili dal costume da goumier. Su certi è stata disegnata la barba mentre su altri sono stati applicati dei pizzetti posticci, a qualcuno poi sono stati colorati i denti di nero.

Questo è uno spettacolo dove occorrono tante quantità di trucco nero per realizzare lo sporco sul corpo e sul viso e tanto sangue finto. In realtà esistono più tipi di trucchi per ricreare il sangue a seconda del tipo. Ne sono stati utilizzati di tre tipi: il sangue *scratch*, sotto forma di gel ad asciugatura rapida che serve in colore più scuro per simulare il sangue coagulato su una ferita o in un colore più chiaro per simulare una ferita aperta, il sangue liquido che si asciuga completamente ma alla vista mantiene un aspetto fresco e serve per ricreare il sangue che cola e il sangue in stick veloce da applicare e da sfumare sulla pelle per le macchie diffuse. La responsabile di reparto Daniela Guiso per ogni spettacolo comunica alla direzione degli allestimenti scenici, vedendo che tipo di trucco viene indicato dal regista, le quantità di prodotto da richiedere.

Per quell'occasione il reparto trucco stava testando vari prodotti di un nuovo fornitore che oltre ad avere un prezzo più contenuto dei soliti avrebbero dovuto avere meno componenti allergizzanti all'interno e risultare quindi più confortevoli per gli interpreti.

Il secondo passaggio è quello di acconciare i capelli o di applicare le parrucche. Il Teatro Lirico di Cagliari possiede un gran materiale di parrucche vere, acquistate anni fa da un anziano parruccaio della città che prima di morire vendette tutte le sue scorte al teatro e lasciò l'intero ricavato a Medici Senza Frontiere. Queste richiedono una manutenzione costante e hanno comunque un determinato ciclo vitale essendo costituite di materiale biologico. Alcune sono state decolorate per farle diventare bianche, come quella che è stata indossata da Lara Rotili. Alcune matasse di capelli veri sono state trattate ed increspate per ricreare delle barbe finte: per esempio i pizzetti dei goumiers sono stati creati attaccando questi capelli a del tulle incollato poi al mento con del mastice. Per

simulare invece la barba incolta utilizzano come metodo quello di incollare delle tracce di pelo al viso. Solitamente questo viene fatto con il crespo di lana, acquistabile in matasse intrecciate. Delle volte vengono utilizzate anche delle parrucche sintetiche, di un materiale resistente al calore e quindi acconciabili. Ne è stata acquistata una appositamente per Anna Caterina Antonacci che in quel periodo portava un taglio corto, ed è stata proposta alla regista una nuova acconciatura per lei rispetto all'allestimento di San Francisco che secondo le acconciatrici non valorizzava la bellezza della cantante. È stata quindi studiata l'acconciatura portata da Sophia Loren nel film per riproporla su di lei.

Le parrucche dopo ogni recita vengono lavate con prodotti appositi, asciugate e acconciate. Essendo i dipendenti del reparto convocati due ore prima dello spettacolo generalmente si occupano di questo lavoro o a fine recita o alla mattina. Per fissarle prima sistemano la reale capigliatura dell'artista in un insieme di riccioli piatti, o se i capelli sono molto lunghi li raccolgono arrotolandoli attorno alla testa e appiattendoli in una svedese, vengono quindi fermati con una calza velata fissata poi con delle forcine. Sopra viene indossata la parrucca, assicurata con del mastice sull'attaccatura della fronte e sistemata con delle altre forcine.

Per le riprese della Rai i microfoni sono stati fatti passare da dietro la schiena sotto i vestiti e fissati dietro le orecchie parzialmente nascosti dai capelli o nelle acconciature.

Cantanti, artisti del coro e comparse vengono convocati due ore prima dall'inizio dello spettacolo per la preparazione: dopo aver indossato i costumi passeranno alla squadra di trucco che si compone di circa dieci o dodici elementi e successivamente alle acconciature. Truccatori e acconciatori dovranno poi rimanere a disposizione per controllare che l'acconciatura abbia retto e se sia necessario apportare dei ritocchi o effettuare dei nuovi trucchi durante i cambi veloci. Si recano perciò nei camerini volanti allestiti dietro le quinte. Gli artisti del coro solitamente, almeno per un trucco base, possiedono ognuno il proprio astuccio con i trucchi personali.

Il personale addetto ha svolto studi artistici, di storia del costume, storia della musica e del melodramma, è esperto in acconciature storiche e ha frequentato i corsi specializzanti appositi organizzati dal Teatro Lirico. Durante l'allestimento de *La Ciociara* erano

presenti insieme allo staff alcuni ragazzi delle scuole superiori per la didattica di alternanza scuola-lavoro che sperimentavano il mestiere sul campo.

### 5.3 Il montaggio

Il direttore degli allestimenti scenici, dopo aver discusso il da farsi con i responsabili del reparto macchinisti, elettricisti di scena ed impianti elettrici, accorda con la produzione quelli che saranno i giorni e gli orari in cui effettuare il montaggio. Questo deve avvenire in base alle esigenze del particolare allestimento (ogni montaggio può avere infatti le sue peculiarità che non permettono di procedere in maniera standard) ed accordarsi alle attività del teatro. Il lavoro di montaggio deve essere in gran parte completato nel momento in cui si terranno le prove d'assieme e deve essere programmato affinché resti tempo a sufficienza per eventuali correzioni e perfezionamenti. Prima dell'antepiano e della prova generale verranno infatti effettuate varie prove luci ed in questo caso video.

Il materiale per *La Ciociara* è arrivato diviso in quattro bilici provenienti dal Teatro Regio di Torino, il primo durante le date della rappresentazione precedente, *La fanciulla del West*, in maniera che si potesse iniziare a lavorare su certi elementi, per esempio sui costumi. Importante per la verifica del materiale inviato è la consultazione della shipping list. Si tratta della lista di spedizione sulla quale sono elencati tutti gli oggetti presenti nel carico e di cui al momento dell'arrivo è indispensabile controllare e spuntare ogni voce. La lista e i documenti doganali come il carnet ATA<sup>136</sup> sono stati inviati dalla San Francisco Opera assieme al materiale di disegno e fotografico sul montaggio, i costumi e l'attrezzatura.

Il montaggio ha avuto inizio la mattina di domenica 5 novembre e sono stati programmati sette giorni per completarlo. Durante questo lasso di tempo il direttore degli allestimenti scenici si trova sostanzialmente sempre in teatro per poter seguire da vicino tutte le fasi di montaggio e tutto il personale tecnico: guida il lavoro di elettricisti, i macchinisti, aiuto macchinisti, figure che si trovano a condividere lo stesso spazio e che

---

<sup>136</sup> Il Carnet ATA è un documento doganale internazionale che consente di importare temporaneamente le merci, nell'arco temporale di un anno e nei Paesi aderenti alla Convenzione ATA, senza dover depositare i diritti e le tasse doganali. Su <http://www.milomb.camcom.it/carnet-a.t.a>.

devono essere accuratamente coordinate perché il lavoro possa procedere con scioltezza, prevedendo l'ordine più adatto delle operazioni da effettuare. Il montaggio è inserito a sua volta tra le altre attività che si svolgono sul palco: non può ovviamente aver luogo finché non siano terminate le recite dell'opera precedente ed il suo allestimento non sia stato smontato e può avvenire in concomitanza con l'attività concertistica. Durante l'esecuzione dei concerti viene isolata la parte del proscenio da quella retrostante dove sono presenti le scenografie in fase di assemblaggio, tramite un pannello o un sipario e solo a seguito delle date dei concerti ed in prossimità delle letture d'orchestra viene scoperchiato il golfo mistico.

Il gruppo dei macchinisti esegue il montaggio e lo smontaggio delle scenografie, è impegnato nei cambi di scena ed in eventuali movimentazioni durante lo spettacolo, dell'alzata e del calo del sipario. Sono guidati dal capo macchinista, al Teatro Lirico di Cagliari Luigi Orrù, che si raffronta con il direttore degli allestimenti scenici e fornisce la sua esperienza per risolvere i problemi tecnici che si presentano in corso d'opera, perché le attività dei macchinisti risultino più funzionali e perché i tempi dei cambi scena vengano limitati. I macchinisti devono possedere competenze come la lettura delle schede tecniche e la conoscenza dei materiali impiegati. Vengono all'occorrenza supportati da del personale di facchinaggio chiamato appositamente per lo scarico ed il carico dei bilici.

Gli elettricisti di scena invece, coordinati dal responsabile di reparto, eseguono il montaggio dell'impianto luci occupandosi del posizionamento e del puntamento delle apparecchiature. Parallelamente viene controllato che l'impianto elettrico funzioni a dovere. Nel montaggio luci il capo elettricista segue le indicazioni del light designer in questo caso presente, o della regia in sua assenza, e lo assiste durante le prove tecniche per ricreare l'effetto desiderato. Conoscendo il luogo in cui opera, il capo elettricista individua quali possano essere gli accorgimenti e gli adattamenti da tenere in considerazione per le specifiche tecniche del teatro. Durante lo spettacolo darà gli effetti dalla consolle in cabina di regia seguendo le disposizioni del light designer. Il ruolo di caporeparto luci di scena viene svolto da Marco Mereu e quello di caporeparto impianti elettrici da Marco Picciau.

In occasione del montaggio delle scenografie e delle successive prove tecniche, il capo macchinista ha analizzato insieme al direttore degli allestimenti scenici quelli che potevano presentarsi come momenti complessi in corso di rappresentazione, in

particolare alcuni cambi scena per i quali è stato studiato il metodo più adatto a velocizzarli ed evitare il rischio di sfiorare i tempi. L'alzata e la discesa del sipario infatti sono dettate come ogni altra azione in scena dall'esecuzione musicale.

Determinate operazioni che richiedono lunghi tempi di esecuzione o che risultano particolarmente rumorose vengono normalmente effettuate durante l'intervallo. Hanno in questo caso deciso di anticipare a quel momento alcune azioni del cambio scena tra la 2.1 e la 2.2 che non risultassero visibili al pubblico. È stato per esempio scelto di montare prima alcuni tralicci di legno a vista ai lati della scena e sulla facciata opposta dell'ingresso dell'interno di Casa Sciortino della 2.1 il portale della chiesa di Sant'Eufemia della 2.2 .

È stato conseguentemente stilato il dossier tecnico di scena: una guida corredata dalle foto delle scene che contiene in sequenza tutte le azioni da seguire durante i cambi. Sono stati indicati quali fossero gli elementi piazzati, quindi presenti all'alzata del sipario, quando dovesse essere sostituita l'attrezzatura piazzata, il momento in cui fosse prevista la caduta di alcuni elementi dall'alto, il calo del sipario, in concomitanza o separatamente dal tulle.

I meccanismi per le movimentazioni delle scene e per la caduta di oggetti dall'alto (la neve e i volantini) sono appesi alla graticcia e regolati dai comandi che si trovano nel ballatoio. Il ballatoio e graticcia, o graticciato, fanno parte della torre scenica: questa è la struttura più elevata del teatro<sup>137</sup> ed è la parte che ha come base il palcoscenico e il retropalco e come sommità la stessa graticcia, struttura a griglia di legno o metallo. Attraverso le scanalature di questa vengono fatte passare le corde, dette tiri, a cui sono fissati il fondale, le quinte e gli elementi della scenografia che possono essere movimentati attraverso un sistema di carrucole e delle volte di contrappesi. La graticcia deve essere fatta in maniera tale da permettere il passaggio su di essa, per poter sistemare tutto infatti macchinisti o tecnici devono poterla percorrere. Il ballatoio invece si trova ad una determinata altezza della torre scenica ed è una balconata che corre intorno al palcoscenico, su cui sono posizionati i comandi che regolano tali movimentazioni.

In contemporanea è stato svolto il montaggio luci tra i cui addetti esistono diversi ruoli: c'è chi si occupa del montaggio, chi è responsabile delle gelatine, chi deve stare in cabina di regia. Il lavoro parte dal progetto attraverso cui il light designer trascrive in che modo

---

<sup>137</sup> Al Teatro Lirico di Cagliari la torre scenica è alta 23 m.

realizzare quelle che sono le sue intenzioni. Si tratta di un progetto grafico detto piano luci, stilato con un software apposito, che riporta in pianta tutti i proiettori e contrassegna quali andranno utilizzati e con quali accessori. Le istruzioni vengono fornite tramite l'uso di simboli propri del settore indicati sulla pianta. Tale piano viene corredato di un report dove sono messe per iscritto la lista del materiale necessario, le necessità tecniche, e tutte le informazioni utili a completare il progetto<sup>138</sup>. Per rendere completo il progetto è infatti necessario fornire una serie di informazioni tecniche dettagliate in riferimento ad ogni scena. In aggiunta viene stilato un documento con la lista delle apparecchiature da utilizzare da confrontare con quelle a disposizione del teatro. Questo permette di verificare con immediatezza se sarà necessario implementare l'attrezzatura, tramite noleggio o eventuale acquisto.

Il Teatro Lirico di Cagliari possiede un magazzino dove è conservato il materiale elettrico e gli apparecchi di illuminazione. Generalmente utilizza la propria attrezzatura e ricorre al noleggio di materiale solo per richieste di quantità particolari valutando la convenienza di acquisto o noleggio caso per caso.

Per *La Ciociara* sono stati programmati quattro giorni di montaggio luci, di norma necessari nella lirica, e otto prove luci previste nelle giornate successive.

Durante il montaggio luci viene prima di tutto sistemato il piazzato, quindi le luci base per la realizzazione di una scena e i relativi puntamenti: le azioni di modifica che dovranno essere apportate ai fasci luminosi per quanto riguarda l'ampiezza, la sagomatura, il calore, la morbidezza o il colore. Esistono apparecchi per l'illuminazione di diverso tipo da scegliere a seconda delle esigenze e di cui mi sono state mostrate le differenze principali.

I proiettori, che possono distinguersi per i differenti Watt di potenza, sono composti all'interno da uno specchio convesso che riflette la luce della lampada e da una lente sempre convessa. Questi vengono allontanati o avvicinati tramite una ruota di regolazione che permette così di variare l'ampiezza del raggio di luce di forma conica. Tra questi sono stati utilizzati anche dei proiettori con la lente di Fresnel, caratterizzati appunto da tale lente scolpita a cerchi concentrici che serve a proiettare una luce particolarmente

---

<sup>138</sup> Gilleri A., Bisleri B., *Lo spettacolo va in scena, Nozioni di organizzazione e scenotecnica dello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 89.

morbida, per questo motivo particolarmente apprezzate nel cinema e nella televisione. Un altro apparecchio è il sagomatore che si caratterizza per essere composto da una calotta riflettente e una lampada, entrambe fisse, e due o più lenti mobili. Questo strumento permette una perfetta messa a fuoco dei bordi del cerchio luminoso. Il nome deriva dal fatto che la forma della luce può venire sagomata tramite delle lame di metallo posizionate tra la lampada e la lente o tramite un diaframma, può perciò disegnare un fascio di luce rettangolare quadrato o triangolare. Si rivela utile per evidenziare dei particolari in scena. A questi possono essere applicate delle mascherine per la proiezione di sagome ed ombre. Un accessorio che è stato applicato su parte dei proiettori è il cambiacolori. Si tratta di un rullo motorizzato che permette di modificare il colore della luce di un proiettore durante la messa in scena. Sono state ritagliate le gelatine colorate della dimensione adatta ai telai ed inserite all'interno del macchinario. Si tratta di undici gelatine<sup>139</sup> colorate ed una trasparente per quando occorra una luce neutra. Il motorino elettrico fa muovere velocemente i rulli interni che permettono di impostare il colore desiderato tramite l'azione di un sensore. Si utilizzano poi degli apparecchi specifici per l'illuminazione diffusa. Tali apparecchiature sono fissate all'americana, una struttura dalla travatura reticolare di metallo sospesa, composta da più moduli. Tutte le apparecchiature che distribuiscono e controllano l'energia elettrica necessaria per la rappresentazione si trovano nella cabina elettrica: vi sono il quadro elettrico di distribuzione principale, i quadri di distribuzione secondari e i gruppi di regolazione (dimmer)<sup>140</sup>.

Viene dunque effettuato il cablaggio delle apparecchiature, cioè il collegamento di queste al quadro elettrico e ai dimmer, apparecchi che regolano la quantità di luce emessa tramite il controllo della tensione applicata. Il cablaggio si conclude con il collegamento dei dimmer al mixer luci attraverso il quale si potranno effettuare i comandi.

Solitamente un maestro collaboratore affianca il datore luci, infatti i comandi vengono dati in relazione alle musiche che dettano i tempi di scena. Essendo però la parte tecnica

---

<sup>139</sup> Le gelatine sono filtri colorati che vengono applicati alla fonte luminosa, normalmente sono inseriti manualmente o come nel caso del cambiacolori meccanicamente. Vengono prodotte in fogli e ritagliate a seconda della dimensione del supporto. Al Teatro Lirico di Cagliari ho potuto vedere una piccola stanza dedicata, dove vengono conservate e ritagliate. Gelatina particolare è quella detta silk, trasparente ma con una trama che permette di dare un effetto di maggiore morbidezza alla luce.

<sup>140</sup> Rea C., *Fondamenti di luministica. Teoria, tecnica e apparecchi per l'illuminazione artistica teatrale* dello spettacolo, Milano, Hoepli, 2006, pp. 95.

di questo spettacolo progettata negli Stati Uniti il lavoro è stato impostato, secondo loro uso, seguendo una time-line, metodo ritenuto qui molto più complesso perché aumenta il margine di errore.

I videoproiettori sono arrivati il 6 novembre e sono stati noleggiati insieme al sistema di collegamento del segnale da una ditta esterna<sup>141</sup> che si è occupata dell'installazione del sistema, della messa a punto, dello smontaggio dello stesso e di fornire il personale per l'assistenza tecnica durante il periodo. Sono stati utilizzati due proiettori, uno da 30.000 e l'altro da 20.000 Ansi Lumen<sup>142</sup> posizionati uno sull'altro sopra una torretta, e sono stati orientati in maniera tale che le due proiezioni fossero sovrapposte e dunque l'immagine risultasse più evidente; soluzione che per motivi tecnici è stata preferita all'utilizzo di un unico proiettore più potente. Per decidere la potenza complessiva dei proiettori è sempre necessario tenere in considerazione l'effetto di assorbimento, proprio di qualsiasi materiale<sup>143</sup> soggetto ad una fonte luminosa. In questo caso la luce deve attraversare l'oggetto, cioè il telo di nylon, ed essere visibile dalla parte opposta oltre il tulle dello sfondo. Parte dei raggi luminosi che colpiscono il telo infatti vengono assorbiti dallo stesso, causando minore luminosità e chiarezza dell'immagine.

Fa parte della fase di montaggio anche il lavoro dei fonici del teatro che si occupa solitamente delle registrazioni per gli archivi e le messe in onda che ha predisposto dei monitor video e dei monitor audio, o casse, dietro le quinte per facilitare gli interpreti e il coro. Infatti per chi fa ingresso in scena o per chi canta da dietro le quinte è necessario sentire bene l'orchestra per poter prendere l'intonazione. Ci sono poi i monitor video alla postazione del direttore di scena in maniera tale che possa tenere d'occhio la situazione sul palco e il direttore d'orchestra, per poter dare disposizioni, far calare il sipario, far movimentare le scene, chiamare gli ingressi, dirigere i movimenti dei macchinisti. I monitor video che riproducono tramite un circuito interno l'azione sul palco vengono controllati dai maestri collaboratori e dai tecnici per seguire quello che succede in scena perché la visione da dietro le quinte potrebbe non essere sufficiente. Dal palco sono invece visibili due monitor video che riprendono il direttore d'orchestra, in maniera tale che gli interpreti possano vederlo da più punti del palcoscenico, anche quando non possono

---

<sup>141</sup> Videoproiezioni Ideogramma, Rimini.

<sup>142</sup> L' ANSI Lumen, a differenza del Lumen che è l'unità di misura del flusso luminoso rappresenta il risultato della misurazione del flusso luminoso nelle condizioni standard suggerite dall'American National Standards Institute.

<sup>143</sup> A seconda del coefficiente di assorbimento del dato materiale.

guardarlo direttamente, indispensabile per ricevere gli attacchi o per seguire l'andamento dell'esecuzione. Sono inoltre attive delle casse in tutta l'area dei camerini, e del trucco dalle quali si può ascoltare l'esecuzione perché chi non è di scena ed il personale come le sarte, truccatori e acconciatori sappiano sempre a che punto si è. L'audio viene interrotto solo dal terminale audio da cui parla il direttore di scena perché tutti possano sentire i suoi ordini. È infatti la figura responsabile di tutto quello che avviene dietro le quinte.

Sempre lo staff audio ha preparato un sistema per la riproduzione dei suoni campionati collegando una tastiera ad un software campionatore per cui ad ogni tasto corrispondesse un suono che fosse regolato dal mixer e riprodotto attraverso l'impianto audio. Tali tasti sono stati contrassegnati con dell'adesivo e numerati. I suoni sono quelli dell'ambientazione: le campane della chiesa, lo scoppio delle bombe, il suono degli spari e altri. Durante l'esecuzione uno dei maestri collaboratori in cabina di regia segue lo spartito e segnala al tecnico con qualche secondo di anticipo il momento in cui dovrà essere effettuato il suono. Seguendo le disposizioni della scheda tecnica è stato noleggiato l'impianto audio, installato e cablato il 12 novembre.

#### **5.4 La selezione dei figuranti**

Il 25 ottobre è avvenuta la selezione dei figuranti in sala regia. Erano infatti richiesti uomini e donne che interpretassero i cittadini romani, un prete ciociaro e poi alcuni uomini che comparissero come camicie nere, soldati fascisti, soldati americani e marocchini. Il primo gruppo da visionare è stato quello delle donne, per le quali erano necessarie comparse di età diverse. Le azioni che sarebbero andate a compiere in scena erano la visita al negozio di Cesira e la fuga sotto le bombe. La regista collaboratrice Laurie Feldman dopo una breve premessa sul contesto ben noto ha spiegato quale sarebbe stato lo spirito che avrebbero dovuto trasmettere. Ha dunque chiamato a gruppi di quattro le ragazze e le signore verso di lei per simulare di trovarsi nella sua bottega, desiderare di acquistare una caciotta, ma rinunciare per il prezzo eccessivo. Nell'esercizio c'è chi ha manifestato a suo piacimento rabbia, frustrazione o ha provato a generare compassione e chi è risultata più credibile ha potuto eseguire il secondo esercizio per la seconda parte della selezione. La seconda simulazione consisteva in una fuga di massa dai bombardamenti, per cui le partecipanti sono state divise in piccoli gruppi. Tenendo conto

delle capacità sceniche delle partecipanti e dell'esigenza di avere un gruppo variegato sono state selezionate undici comparse femminili. Era presente il capo della sartoria che ha provato sulla figurante più minuta un abito di scena per verificare che potesse portare il vestito senza effettuare grandi modifiche, aspetto che ne avrebbe nel caso precluso la partecipazione preferendo un'altra candidata.

A seguire è stato esaminato il gruppo degli uomini, per cui erano ricercate figure che potessero interpretare militari di diverse fazioni, alcuni di loro sono stati scelti per interpretare più ruoli, cambiandosi tra una scena e l'altra. È stato chiesto chi dei presenti avesse prestato servizio militare (è risultato che ve ne fossero otto in sala) ed è stato verificato il portamento di tutti nell'imbracciare un'arma e nel simulare una cattura. Per completare la scelta è stato chiesto se fossero disposti a rasarsi barba e capelli. Ad alcuni verrà invece indicato di simulare le azioni utili ad interpretare dei cittadini romani nella prima scena: la lettura di un giornale in coppia interrotta da un ragazzino dispettoso e la fuga sotto i bombardamenti.

Viene infine selezionato un gruppo per interpretare la parte dei goumiers e viene spiegato loro di che tipo di scena si tratta: inizia con delle provocazioni un po' arroganti nelle quali gli uomini accerchiano le due donne offrendo loro cioccolato e sigarette e si trasforma ben presto in un'aggressione. Laurie Feldman ha chiesto rispettosamente loro se se la sentissero di interpretare quella parte che psicologicamente poteva non essere gradevole. I candidati hanno accettato e hanno provato a svolgere l'inizio della scena spiegata da lei che seduta su una sedia impersonava Cesira. Verificate le attitudini dei candidati e il loro aspetto ne sono stati scelti diciassette ed è stato effettuato uno schema provvisorio su come si sarebbero dovuti dividere per poter interpretare più ruoli che non coincidessero nella stessa scena.

Ad assistere la regista collaboratrice è presente la direttrice di scena che comunica a tutti le modalità in cui verranno convocati.

## **5.5 Lo svolgimento delle prove**

Le prove de *La Ciociara* sono iniziate un mese prima del debutto, il 25 ottobre. Quel giorno è iniziato con una riunione tra i solisti presenti dei due cast, regista collaboratore

e direttore d'orchestra, la prima prova musicale con i solisti al mattino, la selezione dei figuranti nella sala di regia e le prove di regia al pomeriggio.

Le prove musicali si svolgono nella Sala Rossa del Teatro dove i solisti hanno provato accompagnati al piano e diretti dal direttore d'orchestra Giuseppe Finzi.

Le prove di regia si svolgono invece nella sala di regia, grande spazio vuoto che viene minimamente allestito all'occasione dagli attrezzisti con delle quinte mobili e alcuni elementi di scena. Sono stati immediatamente piazzati per la prima scena il bancone del negozio, provvisto di bilancia e formaggi, lo scaffale con alcuni barattoli, dei sacchi di juta a terra, delle cassette di ortaggi, fino ad accessori come le banconote. Per supplire alla mancanza della scenografia è stata costruita una sorta di porta per provare gli ingressi. È stato poi delimitato il perimetro dell'area con dello scotch colorato, linea che delimita la fine della pedana della scenografia oltre la quale si trova idealmente la strada. Gli interpreti possono così abituarsi a svolgere le azioni capendo che spazio avranno a disposizione. Le altre quinte saranno utilizzate da interpreti e figuranti per i loro ingressi, dato che queste ripropongono sommariamente le entrate che faranno parte della scenografia, e ai lati si effettueranno le uscite che avverranno semplicemente dalle quinte laterali del palco. Per alcune prove indosseranno dei costumi simili a quelli di scena procurati dal reparto sartoria per farli familiarizzare con certi movimenti, soprattutto in momenti in cui devono vestirsi o svestirsi. Per esempio nella 1.2 Cesira e Rosetta devono togliersi gli abiti per lavarsi alla fontana entro certe tempistiche e rivestirsi quando vedranno Michele coordinando tutte le azioni con il canto. Per affinare questo è richiesta della pratica. O ancora Giovanni porta giacca e cappello che nella prima scena deve togliere e rindossare.

Alle prove di regia era presente la regista collaboratrice Laurie Feldman, che si è occupata di portare avanti le prove seguendo le indicazioni della regista Francesca Zambello, giunta a Cagliari il 14 novembre. Laurie Feldman, in occasione dell'allestimento di San Francisco non aveva fatto parte dell'equipe, aveva invece assistito alle ultime prove e alla prima.

Gli artisti sono accompagnati al piano e diretti dal direttore d'orchestra poiché l'esecuzione registica deve seguire quella musicale, riferimento primario di tutto ciò che avviene in scena. Le figure del regista e del direttore d'orchestra discutono pertanto alcuni

punti affinché la resa sia migliore. Si dovrà trovare in alcuni momenti una conciliazione e un compromesso tra quelle che sono le scelte registiche e le necessità dettate dallo spartito e dalla vocalità, perché il movimento non remi contro di essa, specialmente nei momenti in cui le azioni risultino più difficili. Certe volte, in casi in cui il tempo per effettuare alcune azioni risultava troppo breve, il direttore d'orchestra ha proposto all'interprete un rallentamento dell'esecuzione a patto che questi non incontrasse difficoltà nell'allungare il canto. Questo è avvenuto per esempio nel momento in cui Rosetta si siede su una sedia per infilare un paio di calze, rindossa le scarpe e mostra la gamba cantando "così, così va bene?" e altri casi dove la frase più lunga avrebbe potuto affaticare il fiato dell'artista. Viene fatta poi nota che anche se l'indicazione per gli interpreti era quella di recarsi verso il fondo della scena sarebbe stato bene che questi cantassero prima di spostarsi e lo facessero in favore di pubblico affinché la voce potesse arrivare diretta. Questo come quando Rosetta deve andare a rifugiarsi in cantina e si reca in direzione della porta sul retro. Oppure durante le scene di lotta è stato preferito dare indicazioni ai solisti di completare la battuta cantata prima di compiere il gesto che avrebbe potuto compromettere la buona riuscita dell'emissione vocale. Per esempio quando Rosetta si getta per due volte di fila su una guardia per provare a difendere Michele cantando "lasciatelo".

Figura importante di cui è il momento di parlare è il direttore di scena presente a partire dall'inizio delle prove di regia, e ruolo centrale per tutte le attività che si svolgeranno in palcoscenico da quando le prove si sposteranno lì e per tutte le rappresentazioni. Il ruolo è ricoperto da Liana Achenza. Il direttore di scena è una figura di grande responsabilità, si occupa di far rispettare la disciplina e il regolamento di palcoscenico, stabilisce l'ordine del giorno rispettando le esigenze dettate dalla produzione e dalla regia, quindi decide che scene si proveranno, conseguentemente provvede alle convocazioni di interpreti e comparse. Durante lo spettacolo detta controllo assoluto di ciò che accade in palcoscenico, dà i comandi per le luci in sala, per il sipario e controlla che tutti siano pronti per il loro ingresso. Nulla può avvenire in scena senza il suo consenso. È una figura che media tra le esigenze artistiche della regia e le esigenze tecniche. Durante le prove generali e gli spettacoli dà i segnali, cioè le chiamate di chi deve prepararsi per entrare in scena e detta il tempo durante l'intervallo con tre segnali trasmessi in tutto il piano dei camerini. Durante le prove di regia rimane a fianco del regista, dà il segnale per interrompersi o andare avanti e detta i tempi delle pause. Il direttore di scena in un teatro lirico deve saper

leggere lo spartito, su cui prende nota e grazie al quale potrà dare nel momento giusto le indicazioni ad artisti e tecnici. Liana Achenza è infatti anche diplomata in pianoforte.

Il lavoro del direttore di scena è coadiuvato dai maestri collaboratori o maestri di scena. I maestri collaboratori sono dei musicisti, solitamente pianisti, che dopo un lavoro di studio si occupano della preparazione di un'opera e del suo svolgimento compiendo un'importante lavoro di guida dietro le quinte, a loro sono affidati diversi ruoli: seguendo la partitura si occupano, prendendo nota sullo spartito delle indicazioni di direttore di scena e regista, di dare l'ingresso in palcoscenico agli artisti, di avvisare i macchinisti di una movimentazione scenica a sipario alzato, affiancano il datore luci e come in quest'opera chi sarà al mixer audio, collaborano ai soprattitoli durante la rappresentazione e possono accompagnare l'opera al pianoforte durante le prove. Sono coordinati dal direttore musicale del palcoscenico, figura referente che si occupa di tutto ciò che serve al direttore d'orchestra ospite, a Cagliari ricoperta da Cristiano Del Monte. Anche lui è presente alle prove e spesso accompagna al pianoforte. Se il direttore ospite desiderasse assistere a certe parti esternamente sarebbe lui a doverlo sostituire, stessa cosa se questi dovesse per qualche problema assentarsi. All'estero queste figure che per il teatro italiano sono tradizionali, sono sostituite con altre professionalità tecniche, ognuna con una propria specializzazione. È a discrezione del teatro che i maestri di scena mantengano il proprio ruolo o meno: al Teatro Lirico di Cagliari cambiano la loro postazione ciclicamente a seconda dell'allestimento. I maestri del teatro Lirico sono Luigi Botta, Francesco Marceddu, Andrea Mudu, Clorinda Perfetto e Francesca Pittau.

Specialmente nella seconda parte delle prove sarà presente la coreografa Luigia Frattaroli. Curerà la coreografia della 3.3 e aiuterà la regia nelle scene di massa in cui è necessario che tutti i presenti sul palco si muovano in maniera uniforme, esteticamente gradevole: non si tratta di movimenti coreografati ma seguiranno delle indicazioni per muoversi nello spazio per esempio senza lasciare spazi vuoti o dividendosi in gruppi in maniera naturale. Corregge quei gesti che, nella vita quotidiana istintivi e non ragionati, in scena spesso rischiano di esser riprodotti in maniera innaturale e poco realistica. Coadiuvata la regia anche coi figuranti bambini ricordando loro come muoversi, giocare nello spazio e ballare tra di loro. La coreografia consisterà in un valzer dove mentre tutti ballano in maniera canonica a coppie Rosetta dovrà conciliare con i passi del ballo dei movimenti in cui si scioglie dalla coppia e balla da sola o si sposta sulla scena. Nella

seconda parte del valzer sono solo lei e Giovanni a danzare e viene spiegato loro come far sì che la figura di lui risulti incombente. La parte ha richiesto molte prove perché gli interpreti non possedevano basi di danza.

Laurie Feldam ha fatto la premessa ad artisti e figuranti, persino ai figuranti bambini, di come fosse importante che quest'opera venisse proposta in Italia in una commemorazione del difficile periodo bellico sottolineando la vicinanza temporale e spaziale degli accadimenti. Descrive la miseria, le sofferenze della popolazione e le ingiustizie subite per favorire l'immedesimazione dei partecipanti. Mostra ai cantanti le foto dell'allestimento di San Francisco per mostrare le ambientazioni e i video nei momenti in cui hanno avuto bisogno di riferimenti visivi ma tendenzialmente preferiva che il lavoro passato non venisse preso alla lettera come riferimento dai cantanti perché si sarebbe incorso il rischio di appiattire le loro intenzioni in scena svolgendo delle azioni perché viste fare anziché intraprendendo uno sforzo attoriale spingendosi ad indagare le motivazioni del proprio personaggio e i rapporti di causa ed effetto dettati dalla drammaturgia. In molte occasioni Laurie durante le prove faceva riflettere l'interprete sui motivi del perché compisse quell'azione: era importante che non fosse solo perché era stata lei ad indicarglielo ma che il suo gesto fosse giustificato da uno scopo che lo anticipasse, in maniera tale che l'interpretazione fosse, e di conseguenza apparisse, sensata e credibile. Si è mostrata pertanto aperta ad ascoltare il pensiero degli artisti riguardo le loro azioni sul palco e li ha aiutati a trovare la giusta motivazione. Gli ha guidati nell'immaginare il contesto, per esempio per preparare gli artisti e le comparse alla scena tra goumiers e le due protagoniste ha letto loro la lettera del generale Juin<sup>144</sup> per introdurre la scena in maniera che tutti si immedesimassero e potessero immaginare

---

<sup>144</sup> "Non c'è la prova storica che Juin pur di ottenere dai marocchini la spallata decisiva sulla linea Gustav abbia davvero concesso loro cinquanta ore di assoluta libertà di preda, che poi saranno molte di più. Di quel volantino o ordine del giorno in francese e in arabo tutti parlavano e parlano ancora oggi ma nessun esemplare è giunto fino a noi. Non si sa se sia stato realmente scritto e quindi diffuso tra le truppe a partire dall'11 maggio e secondo alcuni sarebbe solo lo strumento per imputare la responsabilità dell'accaduto a Juin. Secondo la vulgata il generale si sarebbe rivolto così ai goumiers: *"Soldati! Questa volta non è solo la libertà delle vostre terre che vi offro se vincerete questa battaglia. Alle spalle del nemico vi sono donne, case, c'è un vino tra i migliori del modo, c'è l'oro. Tutto ciò sarà vostro se vincerete. Dovrete uccidere i tedeschi fino all'ultimo uomo e passare ad ogni costo. Quello che vi ho detto e promesso io lo mantengo. Per cinquanta ore sarete i padroni assoluti di ciò che troverete al di là del nemico. Nessuno vi punirà per ciò che farete, nessuno vi chiederà conto di ciò che prenderete"*. Il testo è stato ricostruito su testimonianze orali dell'Associazione Nazionale Vittime di Guerra.", in PATRICELLI M., *Il nemico in casa: Storia dell'Italia occupata 1943- 1945*, Roma- Bari, Laterza, 2016, e-book.

la situazione di atrocità. La presenza di uno storico tra le comparse ha portato ad un'interazione e ad uno scambio di maggiori notizie.

La scena 2.2 necessita di un particolare sforzo registico per l'alternarsi di due piani narrativi differenti che condividono lo spazio scenico. Sono state oltretutto indispensabili molte ripetizioni per definire la scena dell'inseguimento, molto fisica e complessa. Sono state impartite attente istruzioni su come sollevare, portare in spalla o trascinare le due cantanti seguendo dei metodi che pur apparendo credibili dal pubblico facilitassero i movimenti e prevenissero infortuni. In queste occasioni ha prestato il proprio intervento nel coadiuvare la regia il fight assistant, che svolgeva nel contempo il ruolo di comparsa.

La presenza di una figura di questo tipo è stata esplicitamente richiesta dal teatro di San Francisco che in quanto coproduttore desiderava che si mantenesse un alto standard interpretativo: si tratta infatti di un'opera ricca di scene corporali non sempre facili da riprodurre e che gli interpreti spesso non sono preparati ad affrontare, specialmente in maniera sicura. Il suo compito era quello di fornire indicazioni e correzioni ad artisti e comparse sul movimento nelle scene di lotta, nel portamento militare, sull'impugnatura delle armi. In questa occasione il ruolo è stato ricoperto da Mauro Branca, contattato perché esperto di discipline da combattimento e krav maga e che aveva già preso parte a vari allestimenti del Teatro Lirico come figurante. Coniugando le due esperienze e, aggiunge lui, una grande passione per il modellismo delle armi d'epoca, ha potuto apportare il suo contributo in occasione delle prove de *La Ciociara*. Per le scene in cui era necessario dello sforzo fisico da parte dei figuranti poteva consigliare la persona più adatta a compierle a seconda della fisicità. Altri momenti che hanno richiesto il suo intervento sono stati per esempio spiegare ai figuranti come trascinare l'interprete di Michele dopo la scena della sua uccisione: dovendo rimanere inerme era necessario che venisse trascinato via senza che potesse farsi male, cosa che dopo svariate prove e recite era facile potesse accadere. Aquiles Machado oltretutto in quel periodo presentava un ginocchio infortunato. Ancora, ha guidato i movimenti di gruppo durante il linciaggio di Giovanni, che viene attaccato dagli artisti del coro, legato e stratonato. Questo perché è molto rischioso che, per non arrecare giustamente danno ai propri colleghi, gli artisti realizzino le scene di questo tipo in maniera visibilmente goffa, compromettendo il coinvolgimento del pubblico. Deve quindi essere studiata una sequenza di movimenti sicuri e scenicamente efficaci per simulare l'azione violenta.

Per la prima parte delle prove non erano presenti tutti gli interpreti e queste si sono svolte inizialmente con i cast mischiati: con Rosetta del primo cast, Giovanni e Michele del secondo e la cover Cristina Alunno come Cesira che ha studiato la parte appositamente per svolgere le prove. I cantanti arrivavano preparati per la scena da provare non solo avendo studiato autonomamente la parte ma spesso le prove di regia si svolgevano al pomeriggio e veniva affrontato l'aspetto scenico di ciò che si era provato in mattinata o comunque tra prove musicali e di regia si è proceduto più o meno a pari passo. Ci sono stati però dei momenti in cui la parte musicale non era chiara ai cantanti ed in quel caso la regista collaboratrice lasciava loro qualche minuto per provare col direttore d'orchestra e il pianista per evitare di ripetere troppe volte le azioni senza che la parte musicale risultasse chiara. Questo perché non sarebbe stato produttivo e avrebbe rischiato di creare in loro ulteriore confusione. Gli spartiti nuovi con tutte le correzioni apportate sono stati stampati dal Teatro e distribuiti al cast il 27 novembre. Essendoci infatti delle differenze tra le copie degli spartiti precedenti l'errore si è ripercosso sullo studio individuale dei cantanti.

Alcune utili osservazioni alla regia sono state fatte in corso d'opera dal compositore che è arrivato dopo qualche giorno dall'inizio delle prove, e che ha offerto il suo parere sul contesto socio culturale o semplicemente scenico. Per esempio, durante le prove della scena di Casa Sciortino inizialmente il personaggio di Michele finiva di apparecchiare la tavola come espediente per percorrere il perimetro del tavolo cantando rivolto verso il generale von Bock. Per una più pertinente aderenza al contesto storico il Maestro Tutino ha consigliato che questo venisse modificato perché in un'Italia degli anni '40, per via delle perdurate discrepanze di genere, sarebbe stato difficile vedere un uomo che preparasse la tavola, per giunta a casa d'altri.

Ancora, grazie a lui viene ridiscussa la scelta dell'allestimento di San Francisco di far cantare lo stornello di apertura dal personaggio di Lena. Il compositore, nonché librettista, ha spiegato come nelle intenzioni originali, essendo il dato momento contestualizzato nella Roma dei rioni, si sarebbe dovuto trattare di una popolana romana, non di un personaggio della Ciociaria, o ancor più precisamente di una prostituta di Trastevere. Si è scelto infine di far cantare lo stornello, come deciso, da Martina Serra interprete di Lena, ma fuori scena, dalla buca dell'orchestra per evitare di inserire un personaggio che non sarebbe più comparso durante la rappresentazione e confondere il

pubblico. Altro argomento di discussione è stato il fatto che i goumiers comparissero fumando delle sigarette. Lo sceneggiatore Luca Rossi ha sostenuto che fosse un indizio immediatamente percepito dallo spettatore americano riguardo al fatto che quelli fossero personaggi cattivi. In Italia questa caratteristica sarebbe stata meno sentita e soprattutto sarebbe potuto risultare eccessivo e poco realistico che i figuranti non lasciassero le sigarette nemmeno durante l'inseguimento, rendendo così troppo macchiettistici questi personaggi. Si è dunque moderato il tutto facendo mantenere la sigaretta solo a due figuranti meno attivi all'inizio che l'avrebbero gettata via al movimentarsi della vicenda. Argomento di discussione è stato a proposito di un urlo fuori scena e sulla sua assegnazione: nella 2.2 quando Cesira e Rosetta vengono trascinate dentro la chiesa deve udirsi un grido fuori scena, emesso dal personaggio di Rosetta, che faccia intendere che sia stato fatto lei del male e che, per il gioco dei piani narrativi in qualche maniera risveglia Michele dal torpore, tramortito da un colpo alla testa nella sezione opposta del palco. L'atto di gridare affatica notevolmente le corde vocali e può avere ripercussioni molto negative sulla voce, sia a breve che a lungo termine. È stato perciò chiesto alle cantanti che interpretavano Rosetta se se la sentissero di emettere quel grido da dietro le quinte. Alla fine è stato assegnato per sicurezza questo compito ad una delle figuranti alla quale veniva data indicazione da una maestra di scena su quando effettuare l'urlo, è stato inoltre campionato nel caso lei fosse arrivata afona in un giorno di recita. A San Francisco era stata presa una scelta simile: si era scelto infatti di affidare il compito ad una corista pagata appositamente. Questo per evitare che la cantante facesse difficoltà a cantare nella scena successiva e che si rovinasse la voce.

Le prove sono state divise proseguendo tendenzialmente occupandosi di una scena alla volta ma è capitato che si finisse di mettere appunto una scena per passare alla successiva. In questo caso gli attrezzisti organizzavano un cambio scene, possibilmente in concomitanza della pausa per ottimizzare i tempi. A tal proposito si cercava di prestare attenzione alle convocazioni: non sempre era possibile provare scene dove ci fosse esattamente lo stesso cast e le stesse comparse ma si cercava di tenere questo aspetto in considerazione.

Anche i figuranti partecipano alle prove in sala regia, mentre il coro e i bambini si aggiungeranno solo quando le prove si saranno spostate sul palco. Nelle scene affollate viene pertanto sempre precisato ai cantanti che sul palco si troveranno a muoversi in

maniera molto diversa per la presenza di molte altre persone, sia quindi per la divisione degli spazi sia per l'interazione con questi. Per esempio nella 1.2 dopo che Cesira e Rosetta trovano sistemazione presso l'abitazione di Leda, Michele saluta e fa il giro della fontana che si trova al centro del palco, passandole dietro in un determinato tempo, perché alla fine di questo si dovrà avvicinare a Lena che stava dalla parte opposta, e ritrovarsi nel campo visivo di Cesira per poter ricevere il suo saluto. Questa scena, studiata senza nessun altro che occupasse lo spazio, in sala di regia riusciva nei tempi, mentre sul palcoscenico con coro e bambini Michele non riusciva ad arrivare in tempo in maniera naturale ma doveva affrettarsi e divincolarsi per riuscire ad arrivare al momento giusto. Questo perché per passare trovava sul suo percorso molte persone. La situazione è stata risolta dalla regista che ha indicato ai coristi di essere loro a spostarsi al suo arrivo per permettergli di camminare ad una velocità naturale come se stesse tranquillamente andando via. L'intervento dei coristi è anche quello di muovere alcuni oggetti di scena, per esempio portano delle sedie o spostano le valige delle protagoniste. Prima che il coro partecipasse alle prove mi sono divertita io stessa, col permesso della regista, nel prendere parte alle prove per simulare alcune azioni compite da loro nell'interagire con gli artisti o spostare alcuni oggetti.

L'impegno richiesto per perfezionare le scene e i tempi ristretti per completare il lavoro hanno reso difficoltoso dedicare abbastanza tempo alle prove di regia del secondo cast che ha avuto molte meno possibilità di esercitarsi e ha partecipato a tutte le giornate praticando un'attenta osservazione delle prove del primo, tenendo a mente le indicazioni della regista e del direttore d'orchestra ed impegnandosi nell'ottenere in pochi giorni i grandi risultati dimostrati.

I figuranti bambini, tra i 7 e i 10 anni, sono stati convocati il 27 ottobre, alcuni di loro avevano preso parte ad altri allestimenti. Laurie Feldman gli ha accolti e facendoli sentire parte di un progetto importante, li ha responsabilizzati e invogliati. Ha spiegato loro quanto fosse rappresentativa per l'Italia questa storia e ha raccontato loro la trama scabra delle parti violente, comunicando però il senso di difficoltà e paura generale nelle prime scene dove saranno presenti che si risolvono con i festeggiamenti dell'ultima parte dove appariranno per la fine del conflitto. Ha presentato loro le maestre di scena Clorinda Perfetto e Francesca Pittau che sarebbero state il loro riferimento dietro le quinte. Hanno provato delle situazioni in cui si sarebbero mossi sul palco in autonomia, come quando un

bimbo insegue un altro per rubargli il pane e scappare o quando uno fa un dispetto a due passanti. In altre si sarebbero mossi in gruppo come quando avvistano gli aeroplani o festeggiano la liberazione sollevando delle bandierine. In altri casi avrebbero interagito con gli artisti del coro avendo i loro riferimenti da cui tornare come se fossero stati i genitori del proprio personaggio. La scena finale è quella che ha richiesto maggiore concentrazione: i bambini avrebbero giocato alla guerra seguendo una precisa coreografia e dei tempi stabiliti intorno alla protagonista che li osserva. In quel momento è stato indicato loro il punto esatto dove fermarsi per essere visibili, che azioni fare e quanto sostare sul palcoscenico. Tutti siamo rimasti stupiti della loro precisione e della loro memoria dopo una sola prova di questa scena.

A montaggio completato le prove si spostano in teatro, dal pomeriggio del 13 novembre, data in cui si aggiungerà alle prove di regia anche il coro che nel frattempo ha studiato la parte musicale. Il coro farà quattro prove di regia in tutto prima degli assieme. Saranno presenti anche i figuranti bambini. La prima cosa che viene provata è la prima scena con il previsto crollo degli arredi del negozio per vedere come risultasse, per mostrare agli interpreti in che situazione si dovessero poi muovere e in che angolo sarebbero dovuti restare perché nulla arrivasse loro addosso. Vengono studiati bene tutti gli ingressi e le uscite, stavolta dalle reali quinte e dagli accessi della scenografia: dato che l'ambientazione è cambiata e non si può rischiare che i figuranti commettano errori su questo.

Il 14 novembre arriva anche la regista Francesca Zambello, che apporta le sue correzioni e procede facendo appunti individuali e di massa, sia per le interpretazioni che per creare un equilibrio visivo nel riempimento degli spazi. Il coro di Cagliari è molto più numeroso di quello di San Francisco e gli spazi in scena sono risultati perciò molto più affollati, la regista ha quindi studiato delle soluzioni differenti per i loro spostamenti sul palco. Questo aspetto avrebbe potuto da un lato essere un problema, per un ingombro maggiore del palco e la conseguente ridotta mobilità degli interpreti, d'altra parte ha potuto costituire un valore aggiunto facendo risultare le scene di massa di maggiore effetto. Per quanto riguarda gli accorgimenti interpretativi chiede per esempio agli artisti del coro di mostrare una maggiore enfasi italiana di tipo popolare, maggiore aggressività nella scena in cui vogliono allontanare dal borgo Cesira e Rosetta, oppure corregge i figuranti che interpretavano i nazisti per ottenere maggiore autorità nel modo di fare.

Sono state attentamente studiate le posizioni per la preghiera del *Padre nostro*, dove Michele deve salire sulla fontana per sovrastare gli altri, Rosetta deve stare in primo piano in ginocchio e tutti gli artisti del coro devono assumere una posizione prestabilita: chi sul praticabile dietro il tulle sullo sfondo, chi in ginocchio, i bambini in primo piano divisi in gruppetti. Questo per creare un quadro esteticamente bilanciato e rispettare le caratteristiche vocali del coro che infatti si posiziona in scena nei momenti del canto raggruppandosi per registri vocali (per esempio i soprani vicino ai soprani, i bassi con i bassi) per potersi sentire a vicenda mantenendo l'intonazione e migliorare l'effetto di emissione complessivo del suono.

Stessa cosa durante i festeggiamenti finali: la regista ha studiato tutti gli ingressi divisi in gruppi, il cerchio dei bambini sul proscenio, il modo di distribuirsi per i festeggiamenti e gli abbracci generali; come poi aprirsi per dar spazio al piccolo complesso musicale che apparirà sul palco (un contrabbasso, una fisarmonica e delle percussioni) e distribuirsi per le danze, aiutata in questo frangente da Luigia Frattaroli; infine come dividersi in due schieramenti durante l'aria di Cesira e come effettuare le uscite.

Quando vengono commessi grossi errori o è visibile una certa confusione viene fatta una prova a secco, cioè senza musica, per chiarire tutti i movimenti.

È stata anche inserita un'azione inedita: il passaggio di alcuni nazisti che arrestano dei paesani e portano con sé un pastore tedesco. Il cane stesso avrà le sue date e orari di convocazione.

Parte da non trascurare: vengono provati anche i saluti finali per decidere l'ordine di ingresso di tutti i gruppi e infine degli interpreti.

Sempre a partire dal 13 novembre si sono svolte in orari differenti le letture dell'orchestra, anch'esse quattro prima degli assieme. L'orchestra del Teatro Lirico, preparatasi precedentemente sugli spartiti esegue le prove diretta da Giuseppe Finzi.

La mattina del 17 novembre ha avuto luogo la prova all'italiana e nel pomeriggio il primo assieme. La prova all'italiana consiste in una prova vocale in cui sono presenti tutti gli interpreti ed il coro, sistemati su delle sedie: solisti avanti e coro dietro, che eseguono tutta l'opera di filato, accompagnati dal pianoforte e diretti dal direttore d'orchestra. Non vengono dunque effettuati movimenti ma si può controllare che tutta la parte vocale funzioni senza errori. Conclusa questa, il pomeriggio si è tenuta la prima prova di assieme

con l'orchestra. Qui si è proceduto tendenzialmente per ordine con le scene, con i rispettivi cambi da parte di macchinisti e attrezzisti e si è iniziato a vedere quello che effettivamente l'opera sarebbe stata. Durante questa fase è importante che ci si dedichi alle direttive del direttore d'orchestra che avrà a disposizione queste cinque prove per mettere a punto il risultato finale con tutti gli accorgimenti necessari. Mentre durante le sole prove di regia i solisti potevano abbozzare la parte cantata per non stancare la voce qui è importante che cantino, altrimenti il loro suono verrebbe coperto da quello dell'orchestra senza poter sentire l'effetto finale. È sempre presente anche il compositore, che è stato di riferimento per risolvere alcune situazioni problematiche poi valutate insieme al direttore d'orchestra, come per esempio l'orchestrazione, differente da quella di San Francisco o l'acustica del teatro. La regista e la sua collaboratrice sono presenti e prendono appunti su quello che vedono per segnare errori commessi da comunicare o accorgimenti da prendere.

Nelle stesse date in orari differenti, tendenzialmente alla sera, hanno avuto luogo le prove tecniche di luci e video.

Le figure del light designer e del videomaker sono state affiancate da un interprete per poter comunicare con le maestranze del teatro. Si verificavano i puntamenti delle luci della scena provata durante quella giornata e venivano convocate delle comparse per controllare l'effetto non solo sulle scene ma anche sui volti e sui corpi e sulle loro ombre (a meno che non si ricerchi un effetto particolare di solito si sistemano le luci in modo tale che le ombre si annullino). Il light designer sedeva in platea e comunicava alla traduttrice le indicazioni sugli effetti da dare in cabina di regia dove il datore luci eseguiva e venivano, dopo alcuni tentativi, così impostati i puntamenti e preparato il copione luci, cioè un documento su cui vengono annotati tutti gli effetti di luce e numerati. Per ogni effetto devono essere annotati i numeri dei riflettori che si dovranno accendere con la gradazione corrispondente. Proiettori, gruppi di luci e colori sono identificati infatti da dei numeri<sup>145</sup>.

Per la prova delle videoproiezioni, Katy Tucker ed il programmatore Eric Docktor in cabina di regia provavano gli effetti. Dato che il video era costituito da parti adattabili sul

---

<sup>145</sup> Lori A., *Il lavoro dello scenografo, cinema, teatro e televisione*, Roma, Gremese, 2011 [1 ed. 2000], pp. 108.

momento la videomaker provvedeva ad apportare delle modifiche sulle dimensioni degli elementi, le loro sovrapposizioni, l'intensità dell'immagine e le sue sfumature.

La troupe di Rai 5 è arrivata al Teatro Lirico il 17 novembre, dopo la prova all'italiana, ed ha iniziato ad effettuare alcune riprese già dalle prove di assieme con una sola videocamera mentre domenica 19 novembre è arrivata la loro regia mobile ed è stato effettuato il passaggio dei cavi per le loro riprese. Hanno poi prelevato i canali audio già presenti, intrattenendo una stretta collaborazione con il reparto audio del teatro e svolto in autonomia la loro regia. Per l'audio i suoni dei microfoni sono stati regolati in fase di post produzione per rendere verosimile il suono rispetto alla distanza. Per esempio se un personaggio cantava da dietro le quinte o sul fondo della scena il volume non sarebbe potuto essere lo stesso di chi si trovava a cantare in primo piano. Per il video sono state piazzate ai lati del palcoscenico due camere su supporti dall'altezza regolabile che effettuavano le riprese da vicino, monitorate dalla loro regia.

Il 20 novembre è stata la data dell'antepiano, momento di importante riscontro, soprattutto dal punto di vista tecnico perché viene effettuata l'opera di filato e sono visibili tutte le difficoltà a cui si può andare incontro: sia per i cambi di scena che per i cambi veloci dei costumi, per luci, i video e l'audio. Sono stati tutti convocati come se si svolgesse una reale rappresentazione con le ore di anticipo necessarie per la preparazione. Tutto avviene senza orchestra ma con l'accompagnamento al pianoforte. La prova è durata dalle 18 alle 22 e avrebbero dovuto provare entrambi i cast.

Si sono rilevate difficoltà specialmente per il cambio scena tra la 2.1 e la 2.2 per cui il sipario si sollevava con ancora i macchinisti sul palcoscenico. Sono state adottate poi delle tecniche per anticipare alcune manovre e velocizzare il cambio. Vengono provati anche gli apparecchi per la caduta della neve, dei volantini sul palco, e gli effetti come la nebbia e l'esplosione preparata dall'artificiere. Una lieve difficoltà data dalla situazione è stata che nella prova della 1.2 durante l'attacco aereo il suono campionato copriva la musica proprio perché eseguita dal solo pianoforte che gli artisti non riuscivano a sentire, cosa che però non sarebbe avvenuta con l'orchestra al completo.

Sono state date poi alcune correzioni dalla regia. Per esempio il trucco è stato considerato eccessivo, specialmente per il fatto che si trattava di sfollati: il trucco di Lena era visibile dalla platea, oltretutto non erano soltanto stati evidenziati i tratti del viso ma

si trattava di vero imbellettamento improbabile per quella situazione. I capelli delle persone apparivano troppo in ordine e i tessuti troppo nuovi. È stato dunque chiesto al capo sarto di farli invecchiare maggiormente. Stessa cosa per alcuni oggetti in tessuto dell'attrezzatura come i sacchi a pelo che gli sfollati portavano con sé. Gli stivaletti acquistati per i bambini avevano i lacci rossi, dettaglio anche questo troppo moderno, e saranno pertanto o sostituiti o tinti di nero, i vestitini delle bambine avevano dei colori pastello che è stato necessario smorzare e i faccini di tutti i bambini erano troppo puliti. Michele stesso portava un cappotto ed una sciarpa che sono stati sistemati per dargli un aspetto più dimesso.

Dopo un ulteriore giorno di prove di assieme, cosa che generalmente non avviene, e di prove tecniche per perfezionare il tiro a seguito delle difficoltà riscontrate durante l'antepiano, vi saranno le due prove generali: il 22 novembre per il primo cast e il 23 per il secondo. Si tratta di due prove alle quali può accedere un pubblico, ma si tratta di biglietti riservati acquistabili dal personale del teatro per amici e conoscenti. Tutto avviene senza interventi correttivi e, a parte qualche momento in cui l'interprete principale fa dei cenni per comunicare con il direttore, ci si scorda di essere ad una prova e non ad una recita ufficiale.

Ho potuto assistere alla prima prova generale dalla platea per vedere il risultato complessivo e alla seconda da dietro le quinte, per osservare tutte le azioni che venivano intraprese dal personale di scena: ho visto dunque come avvenivano i cambi di scena da dietro il sipario, come il personale si preparava per affrontarli in velocità, diretti da Liana Achenza.

## SESTO CAPITOLO: LA PROMOZIONE

L'attività di produzione e allestimento di uno spettacolo viene affiancata da una parallela attività di comunicazione svolta dal teatro. Si tratta di un'attività organica che non si limita a pubblicizzare il dato evento ma si svolge su una strategia di marketing precedentemente studiata per favorire il raggiungimento degli obiettivi preposti. Si tratta infatti di far conoscere il prodotto artistico offerto mantenendo una determinata linea, affinché tale spettacolo si inserisca all'interno di un'offerta costante, è dunque compito della strategia intrapresa quello di formare e mantenere un'opinione generale positiva sull'ente e sulle attività che propone e nel tempo rafforzarla. Questo procedimento è strettamente dipendente dalle scelte artistiche prese a monte durante la selezione dei titoli della stagione. L'aspetto comunicativo deve altresì informare dei contenuti proposti con una continuità ed una linea estetica che favorisca il riconoscimento e aumenti il prestigio della struttura. Collateralmente è di impatto anche per il lavoro degli artisti occupati nella produzione. L'azione comunicativa agisce su più fronti, atti a tenere informato il pubblico abituale e a creare nuovo pubblico. Per far questo la strategia di comunicazione è attentamente studiata sul destinatario in maniera da risultare più efficace. Si tratta di attività che vengono messe in atto su più fronti. Il più classico è quello di mantenere attivo il rapporto con i vari media. È l'ufficio stampa che si occupa di informare le testate tramite comunicati stampa, comunicare con le reti televisive, le emittenti radiofoniche, organizzare le conferenze stampa, le interviste, effettuare inviti per le prove generali e la prima.

Il comunicato stampa deve essere una fonte chiara delle informazioni funzionali alla notizia, sintetico ma esauriente. Deve fornire già un tipo di impostazione utile alla realizzazione di un articolo. Il comunicato de *La Ciociara* è consultabile sul sito web del Teatro Lirico, ha di per sé un titolo che evidenzia quale sarà il concetto chiave da comunicare e le informazioni più importanti vengono riportate in grassetto. Vengono date informazioni sull'autore, sull'equipe artistica che ha realizzato il lavoro. Fornisce le informazioni che collocano lo spettacolo all'interno della stagione lirica e la relazionano ai progetti di "Rifunzionalizzazione del Parco della Musica e del Teatro Lirico di Cagliari" e "Internazionalizzazione e innovazione delle produzioni anche per la valorizzazione turistico-culturale degli attrattori territoriali", e indicando da chi questi siano

finanziati<sup>146</sup>. Aggiunge poi in maniera approfondita tutte le informazioni utili per chi volesse assistervi, riportando la durata, il numero delle recite, le date e le rispettive esecuzioni dei due cast, la lingua e la presenza di sopratitoli per agevolare la comprensione, i prezzi dei biglietti a seconda della posizione delle poltrone, le agevolazioni attive per i giovani e per i gruppi organizzati, i prezzi degli abbonamenti, gli orari della biglietteria e i contatti. Si informa che la prima verrà ripresa dall'emittente televisiva Rai5 e vengono riportate le date in cui questa verrà trasmessa in televisione.

Altra attività è stata quella di organizzare la conferenza stampa tenutasi il 29 ottobre e la conferenza di presentazione al pubblico. Questa ha avuto luogo nel foyer del teatro il 17 novembre in presenza del Sovrintendente Claudio Orazi, del compositore Marco Tutino e tenuta dal musicologo Stefano Valanzuolo.

L'ufficio stampa si occupa anche di aggiornare il sito web ed i social media a questo connessi quali facebook, instagram, twitter, youtube, linkedin. Nella pagina web dedicata a *La Ciociara* sono stati aggiunti dei collegamenti a dei pdf consultabili e scaricabili con ulteriori informazioni di interesse per chi volesse documentarsi maggiormente prima di assistere alla recita quali: il comunicato stampa, il comunicato stampa della presentazione al pubblico in occasione della conferenza informativa che riporta il curriculum del musicologo, la locandina dell'opera, la locandina dei ruoli, la trama, il libretto, la cronistoria raccontata da Marco Tutino dove svela gli avvenimenti che hanno portato alla realizzazione dell'opera, il parere della critica negli Stati Uniti tramite alcuni estratti delle recensioni sul debutto a San Francisco, la biografia degli interpreti, la biografia del compositore, la descrizione dei complessi artistici, i tempi dello spettacolo e infine il link alla pagina web in cui vengono raccolti tutti i collegamenti agli articoli web, ai podcast radiofonici, ai video su youtube o alle scansioni degli articoli cartacei riferite alle produzioni del Teatro Lirico di Cagliari. In questa sezione si contano numerosi articoli sia di testate quotidiane, locali e non, su riviste specializzate come *L'Opera* di novembre e dicembre 2017, *Classic voice* di novembre, su siti web di settore come apemusical.it, rivistamusica.com, operalibera.net, operaclick.com o gli spagnoli audioclasica.com e

---

<sup>146</sup> "Finanziato dal Piano d'Azione Coesione *Progetti strategici di rilevanza regionale* che valorizzano le priorità del POR FESR nell'ambito della Programmazione Unitaria 2014-2020, realizzato e promosso in collaborazione con l'Unione Europea, il Governo Italiano e la Regione Sardegna" su <https://www.regione.sardegna.it>.

mundoclasico.com, servizi del telegiornale locale (Rai Sardegna, Videolina), il servizio su Radio3 Suite e la puntata dedicata sul programma *La Barcaccia* di Radio3.

Essendo il 25 novembre la giornata contro la violenza sulle donne è stato proposto da parte di alcune testate un collegamento con la trama dell'opera<sup>147</sup>. La rappresentazione è stata poi trasmessa sul canale Rai5 il 18 gennaio 2018 in prima serata con repliche la mattina del 13 e il pomeriggio del 19 maggio ed è attualmente a disposizione online sul catalogo multimediale di RaiPlay.

Per avere a disposizione immagini valide da utilizzare sui social media e da mandare alle testate sia cartacee che online è importante che vengano effettuate delle fotografie professionali durante le prove e durante gli eventi collaterali. Il Teatro Lirico di Cagliari ha all'interno del suo organico la figura del fotografo di scena ricoperta da Priamo Tolu che durante le prove de *La Ciociara* è spesso stato presente sia in sala di regia che sul palcoscenico per realizzare i suoi scatti.

L'Ufficio stampa si occupa di curare i contatti della propria mailing list costituita in gran parte di abbonati ed ex abbonati che vengono aggiornati degli avvenimenti legati alla stagione artistica e alle iniziative ed eventi collaterali. Il responsabile dell'Ufficio stampa del Teatro Lirico di Cagliari è Pierluigi Corona, e responsabile social media e web è Luca Murgia.

Tutto il materiale redatto per la pubblicazione è invece compito dell'Ufficio redazione come la cartellonistica, i volantini, le brochure, i programmi di sala. Responsabile dell'ufficio è Ludovica Romagnino. Per i lavori di grafica, stampa e rilegatura si rivolgono invece a delle ditte esterne.

Il programma di sala costituisce un lavoro editoriale utile a livello informativo nel quale compaiono saggi di esperti tramite i quali vengono confrontati più punti di vista sull'argomento. Sono presenti interviste, immagini storiche e di interesse, il libretto dell'opera e le biografie dell'equipe artistica e degli interpreti. È acquistabile a partire da qualche giorno prima del debutto presso la biglietteria del teatro e nel foyer prima delle recite. Svolge pertanto finalità informative e di approfondimento per prepararsi alla

---

<sup>147</sup> Per esempio in Dolfini P., *Il soprano Antonacci: <<La mia Cesira, eroina moderna contro la violenza sulle donne>>*, articolo su *Avvenire*, n. 168.029, 25-11-2017.

visione dell'opera o da consultare a posteriori. La ricercatezza delle fonti contribuisce alla creazione e al rafforzamento dell'immagine dell'ente, in questo caso veicolando un tipo di messaggio arricchito nei confronti del pubblico presumibilmente già fidelizzato. La loro vendita costituisce inoltre per il Teatro un'entrata di tipo accessorio.

Nel caso del programma di sala per *La Ciociara* sono stati inseriti i saggi *Orrori di guerra e citazioni d'autore nella Ciociara di Marco Tutino* del musicologo Oreste Bossini, *La Ciociara e "le ciociare" tra letteratura, cinema e teatro* del critico Gianni Olla, l'intervista a Marco Tutino a cura del musicologo Stefano Valanzuolo. Sono poi presenti alcuni scritti come *Note di regia* di Francesca Zambello, *Note di drammaturgia* di Luca Rossi, la biografia del compositore, la trama, le immagini dei bozzetti dei costumi di Jess Goldstein, alcune foto d'epoca, il libretto di Marco Tutino e Fabio Ceresa, i curricula dell'equipe artistica e degli interpreti.

Azione di tipo educativo ma comunque legata alla sfera comunicativa è quella dei contatti e degli appuntamenti con le scuole. Le classi delle scuole medie e superiori sono spesso invitate infatti a visitare la struttura del teatro e ad assistere a parte delle prove dalla platea. Tra le recite inoltre sono previste due riduzioni per le scuole chiamate *Ragazzi all'opera!*, nel caso de *La Ciociara* nelle date del 28 novembre e dell'1 dicembre. Si tratta di un tipo di attività che dal punto di vista didattico educa il giovane offrendogli un'esperienza di svago culturale e arricchimento personale. Per il teatro è invece bene promuovere questo tipo di incontri sia per svolgere un ruolo nella formazione dei giovani sia perché l'informazione e la sperimentazione di un determinato prodotto artistico in giovane età è un elemento utile a generare un interesse che può maturare col tempo concorrendo potenzialmente nel formare quello che sarà il pubblico di domani.

## CONCLUSIONI

Nel corso della mia esperienza presso la sede del Teatro Lirico di Cagliari, durante l'osservazione delle varie operazioni atte alla preparazione dello spettacolo, si è reso evidente ciò che esprime la teoria: come l'obiettivo artistico, che risulta il fine dell'attività teatrale incarnato nella mission, venga supportato dalla pianificazione e dalla gestione economico-finanziaria, amministrativa, logistica, tecnica e promozionale del progetto, mezzi fondamentali senza i quali l'attività artistica non avrebbe modo di essere sviluppata e resa fruibile e per i quali si rende necessario l'intervento di professionisti e di maestranze il quale lavoro, banalmente, non trapela in maniera evidente se non attraverso un'analisi approfondita di quello che è il processo produttivo di un'opera e della struttura imprenditoriale del Teatro, possibilmente tramite l'osservazione diretta.

Assistere alle prove e ricevere dal personale delucidazioni sull'articolazione delle attività propedeutiche alla messa in scena dello spettacolo ha per me sottolineato la rilevanza della pianificazione delle tempistiche che regolano il lavoro artistico e tecnico. Pertanto la temporizzazione viene stabilita da figure preparate, adattandosi alle contingenze dello specifico allestimento tramite il contributo delle nozioni pratiche messe a disposizione dalle maestranze tecniche o dalle figure artistiche. Per esempio il fatto che le scenografie fossero preesistenti e non appositamente create per le dimensioni del palcoscenico del Teatro Lirico di Cagliari ha reso necessario un lavoro di adattamento per il quale l'esperienza di determinate figure tecniche si è resa indispensabile al fine di determinare le tempistiche appropriate e ricevere informazioni utili alla valutazione sui relativi costi.

Anche dal punto di vista organizzativo, ogni produzione può richiedere tempistiche differenti, per casi similari, trattandosi qui di una coproduzione a livello internazionale, determinate questioni dovranno con tutta probabilità essere trattate con maggiore anticipo.

Non approfondito specificatamente in questo testo ma da non trascurare è l'aspetto della componente umana e relazionale che, propria di ogni ambiente il cui prodotto sia frutto di un'intensa interazione tra più figure, può sensibilmente influenzare ad ogni

livello della produzione l'andamento del processo e il risultato finale sotto più punti di vista.

L'aspetto relazionale può contribuire considerevolmente all'arricchimento dell'operazione o costituire un forte ostacolo alla buona riuscita del progetto.

Il fatto di creare un ambiente in cui tutte le potenzialità artistiche possano esprimersi nel migliore dei modi è responsabilità di ogni figura all'interno del team di lavoro.

Aggiungo inoltre come l'abilità, l'esperienza, la professionalità delle figure coinvolte costituisca capitale umano per la struttura, il cui valore si riversa in maniera diretta non solo sulla qualità artistica della produzione ma sul risultato complessivo della gestione dell'impresa.

La maestria di ogni singolo tecnico, le competenze delle figure direzionali, la capacità comunicativa e l'intelligenza di ogni dipendente concorre alla realizzazione e alla fluidità dei processi pianificati, fornendo le conoscenze fondamentali per un raffronto di questi col piano pratico. Tale discorso assume un significato ancora più evidente nel momento in cui si parla di un'attività come quella dello spettacolo che necessita di grande prontezza e adattabilità dovute alla natura dei suoi processi, non totalmente standardizzabili, per via della varietà delle produzioni e della loro componente creativa.

## APPENDICE

### Le interviste

#### *Intervista a Marco Tutino*

**Lei descrive l'atto di comporre con un approccio michelangiolesco. È stato così anche per *La Ciociara*?**

*Si, devo dire che è successo in grande misura con *La Ciociara* perché ho avuto l'impressione di scriverla quasi in trance, senza troppi ragionamenti, con gradevole naturalezza e, sì, l'impressione è quella di aiutare semplicemente a nascere qualcosa che comunque c'è. Si tratta proprio di una funzione da levatrice. È bello perché a me non piace personalizzare troppo: non sento mai le cose che compongo così legate alla mia persona, alla mia mente, ai miei processi diciamo coscienti. Non mi piace ritenere che le mie creazioni siano frutto di un ragionamento, di un calcolo, di una speculazione intellettuale. Dunque più sento il mio Io lontano da tutto ciò e meglio mi predispongo a lavorare.*

**“Questa guerra dannata”<sup>148</sup>: non si tratta solo di un'ambientazione ma del vero cattivo. Il suo peso si avverte perennemente, con solo pochi momenti di respiro. Come ha trattato questo elemento durante il suo lavoro?**

*Nel romanzo di Moravia sicuramente non essendoci cattivi, personaggi veramente definiti come cattivi sì: si percepisce proprio la guerra come il vero “personaggio” negativo. Ho cercato di creare uno sfondo dove il problema della guerra e della sofferenza che produce negli uomini fosse sempre presente nei particolari, fosse come un male che si insinua nelle piccole cose. Naturalmente nell'opera *La Ciociara* abbiamo invece un cattivo che incarna tutto ciò, portavoce di questa cattiveria. Era allo stesso tempo importante lasciare uno sfondo così sottilmente legato all'atmosfera e alla negatività che la guerra produce e alle brutte cose che altrimenti non ci sarebbero. Allo stesso tempo è anche bello vedere come il*

---

<sup>148</sup> Dalla frase dell'aria di Cesira dell'ultima scena.

*personaggio principale proprio grazie a questa sofferenza e a questa negatività si arricchisce. Questo quindi vuol dire che anche le sofferenze, a volte, e le situazioni negative non per forza ci devono abbrutire. Per Cesira e anche per Rosetta è un percorso che in qualche modo alla fine le troverà più consapevoli e migliori di come erano prima. Questo è molto importante.*

**L'ispirazione neorealista si limita al soggetto e alle ambientazioni o ha influenzato anche il suo modo di scrivere il libretto e le musiche?**

*Si c'è un realismo, se vogliamo anche un verismo, naturalmente inevitabile perché il soggetto lo è. C'è però anche un tentativo di nobilitare un certo realismo, una certa crudezza, con delle operazioni formali. Per esempio: tutta la famosa scena dello stupro è stata costruita in alternanza con un'altra scena. Questo muoversi da una situazione all'altra, lontane anche nello spazio, ha dato una ricchezza drammaturgica che, non dico nobiliti, ma che rende meno piatta la scena dello stupro. Secondo me la ha arricchita. È stato molto utile trovare questo escamotage.*

**È lei che ha avuto l'idea di realizzarlo?**

*Si, è stata un'idea mia e di Luca Rossi inserita già in sceneggiatura.*

**Cambiare mezzo di trasmissione ha reso necessario uno stravolgimento della trama. Ritieni tuttavia di aver mantenuto il senso profondo del romanzo?**

*Gli elementi base del romanzo ci sono, l'architettura c'è. Era inevitabile arricchirla di un plot più moderno, più cinematografico e operistico, con azioni che avessero una consequenzialità. L'attenzione dello spettatore dopo un po' se ne va se si parla solo di cose della quotidianità.*

**Ha dovuto rinunciare a qualcosa in questa trasposizione? Magari per via dei tempi di scena per cui non si può rappresentare tutto quello che si vorrebbe all'inizio.**

*Questo nell'opera succede sempre. Bisogna sempre fare una sintesi che inevitabilmente esclude tantissime cose che possono essere belle in sé. Ovviamente tante cose si possono fare*

*e dire. Forse un'aria in più per Michele ci sarebbe stata, però è già un'opera abbastanza lunga perché dura quasi due ore e mezza. È inevitabile dover fare delle rinunce.*

**Come ha proceduto alla caratterizzazione e profondità dei personaggi, anche musicalmente?**

*Il romanzo La ciociara è un'opera in bianco e nero, non ha tante sfumature psicologiche e quindi ho dovuto tener conto di questo. In altri lavori che ho fatto naturalmente le cose non erano così distinte: "bianco, nero, buono, cattivo". L'opera La Ciociara è particolarmente tagliata in questo modo, quindi i caratteri, le personalizzazioni e soprattutto le caratterizzazioni musicali che sono attribuite a questo o a quel personaggio sono molto nette e questo è inevitabile perché segue una drammaturgia precisa.*

**Sono presenti richiami o riferimenti extra-testuali nel libretto o nelle musiche?**

*Spesso quando la musica ha un sapore del passato tutti pensano di trovare un qualcosa di precisamente riconducibile ad altri lavori ma non è così: non c'è nessuna citazione letterale. È chiaro che io compongo una musica riferita alla tradizione del melodramma italiano quindi è facile che qualcuno pensi di ritrovarci qualcosa ma sfido chiunque a dire che le note sono quelle.*

**Nel suo lavoro ricerca l'innovazione o desidera rimanere legato alla tradizione?**

*L'innovazione non è una cosa che si deve mai ricercare. Per essere innovativi bisogna essere semplicemente molto professionali, credere in quello che si fa, essere naturali nel scegliere il linguaggio che si preferisce. Quando un artista si prefigge di essere innovativo di solito sarà il contrario.*

**So che La Ciociara di San Francisco ha dovuto subire dei tagli, ha risentito di questa incompletezza? Sente questa produzione integrale in Italia come la versione effettiva?**

*No, non credo abbia risentito molto, naturalmente bisogna fare sempre dei compromessi: le opere non sono degli oggetti fermi. Ci sono esempi nella storia di opere cambiate*

*completamente dopo la prima quindi non mi scandalizzo tanto. È giusto, è normale. L'opera è un'operazione collettiva quindi bisogna essere molto elastici.*

**Ho notato che l'orchestra per *La Ciociara* si compone di molte percussioni.**

*La percussioni oggi è un elemento che dà molto colore all'orchestra, è incisiva quando si vuole essere molto drammatici o descrivere azioni molto ritmiche. È una zona della strumentazione che col tempo si è evoluta moltissimo quindi è giusto tenerne conto.*

**Il ruolo dell'opera nella contemporaneità nella sua visione: può svolgere ancora un ruolo comunicativo o si tratta ormai di un puro ruolo estetico?**

*L'opera è una forma d'arte molto complessa che richiede un grande sforzo economico, è anche il punto più alto della cultura occidentale, riunisce veramente le nostre capacità artistiche più raffinate: la letteratura, la pittura, la scultura, la musica. C'è tutto. Quindi è una specie di sintesi dell'uomo occidentale di essere artista. È in grande declino, ma perché l'uomo occidentale lo è, ed è normale che quando una civiltà come la nostra scemi verso qualcos'altro, come sta accadendo nel nostro periodo, anche le sue forme più raffinate ne risentano. L'opera infatti oggi ha molte difficoltà ad essere prodotta, per ragioni economiche ma non solo: si tratta di una serie di ragioni, anche comunicative, poiché viene gestita come un oggetto museale e quindi non svolge più la sua funzione di comunicazione con la società contemporanea. Spesso il pubblico di oggi va all'opera solo per vedere reperti del passato, come si guarda la Gioconda. Questo è un male perché l'opera non nasce per essere un oggetto da museo, nasce per essere contemporanea. Quindi lo sforzo che dovremmo fare è quello di puntare molto sulle opere nuove.*

## ***Intervista a Giuseppe Finzi***

### **Come si articola in generale il lavoro del direttore d'orchestra per una produzione lirica?**

*È una delle domande più complesse a cui molti, me compreso, cercano continuamente di dare una risposta. Il lavoro del direttore d'orchestra in una produzione lirica non si limita al solo aspetto dell'orchestra ma è un lavoro di raccordo che include la preparazione della compagnia di canto, quindi un lavoro al pianoforte con loro, creando già le intenzioni, lo stile, i colori che poi saranno riportati durante il lavoro d'orchestra. Altro appunto fondamentale del lavoro del direttore d'orchestra è quello di lavorare quanto più possibile vicino al regista per far sì che ci sia un'unità di pensiero tra la parte musicale e quella registica. Questo perché a volte accade che non si lavori di comune accordo tra regia e direzione e si vada su strade che possono anche essere differenti. Invece a me piace moltissimo il lavoro di prova proprio perché mi diverto a creare i timing, le aspettative, i momenti drammatici, le tensioni, proprio in base a quello che riusciamo a creare con il regista. Quindi in realtà è un lavoro sicuramente complesso che poi si fa ancora più complesso man mano che le prove vanno avanti, quando queste diventano prove in palcoscenico e con l'orchestra perché da quel punto poi tutte le componenti della produzione vengono messe finalmente insieme e se il lavoro è stato fatto bene ce ne si accorge. Se il lavoro è stato fatto male si possono creare dei momenti veramente molto problematici. Quindi diciamo che un buon lavoro fatto in sede di prova porta a un buon risultato nella fase esecutiva. È un lavoro un po' complesso.*

### **Come imposta il suo lavoro nel caso di un'opera prima? Si sono presentati momenti di confronto o discussione con il compositore?**

*In questo caso si tratta di un'opera prima ma non di una prima assoluta. Quindi diciamo che alcune problematiche erano già state sviscerate durante la preparazione della prima assoluta a San Francisco. Comunque diciamo che un posto non è uguale ad un altro: uno spettacolo non si può semplicemente spostare da un luogo a un altro senza che subisca delle variazioni e si presentino nuove problematiche. In realtà quella di Cagliari possiamo definirla una "nuova prima" perché sono cambiate molte cose ed è stata aggiunta della*

*musica nuova non eseguita la prima volta. Vediamo già da qui che l'opera subisce dei rimaneggiamenti piuttosto importanti. Per quanto riguarda il lavoro con il compositore: in generale è difficile dare un'unica chiave di lettura. In questo caso con Marco Tutino si è trattato di un lavoro fatto veramente a quattro mani: abbiamo sempre valutato insieme le situazioni, le problematiche e operato numerosi altri cambi. Per esempio all'orchestrazione: l'orchestrazione di Cagliari è notevolmente diversa da quella di San Francisco. Dunque abbiamo continuato a lavorare insieme dove magari notavamo che alcune cose che, per esempio con un'acustica diversa, avevano funzionato in una certa maniera qui funzionavano diversamente. Abbiamo operato delle variazioni, abbiamo scritto delle parti in più, ne abbiamo tagliate altre. Quindi in realtà è stato un lavoro d'equipe in cui il compositore non ha portato la sua partitura come se fosse una Bibbia sulla quale non si potesse neanche discutere ed io ho cercato di lavorare costantemente perché il risultato finale, non solo quello della partitura ma della partitura connessa al palcoscenico, alla compagnia di canto, alla situazione acustica mutata, potesse suonare al meglio. Quindi è stato un lavoro da questo punto di vista molto affascinante. Non posso garantire che sia sempre così però in questo caso il lavoro col compositore è stato vitale e di giorno in giorno ci permetteva di far rinascere questa partitura.*

### **E invece a proposito del rapporto con il regista?**

*Dunque, tu sai che in questo caso la regia originale è di Francesca Zambello e Francesca in questa produzione è arrivata dopo, dunque il lavoro di mise ensemble è stato svolto da Laurie Feldman che ovviamente si è strettamente attenuta a quelle che erano le indicazioni registiche di San Francisco. Ovviamente avendo lei uno spirito critico e attento ha dovuto prendere delle piccole decisioni sulla base, per esempio, della musica nuova che è stata aggiunta e che quindi non essendoci non prevedeva una regia all'epoca. Quindi delle cose le ha create lei, discutendone ovviamente sempre con Francesca.*

*Francesca è arrivata molto in avanti, quando lo spettacolo era sostanzialmente montato. Il rapporto è stato molto positivo perché, in realtà, tutte queste variazioni rispetto all'esecuzione di San Francisco erano comunque state affrontate con lei prima, già dal periodo in cui non si trovava presente. Ci siamo scambiati dei messaggi, abbiamo parlato, sicché non è arrivata impreparata ma già consapevole. Il lavoro nella settimana in cui lei è stata qui, che è stato il lavoro sostanzialmente di palcoscenico, ovviamente è stato un*

*lavoro stringato perché con un tempo limitato lei ha dovuto far quadrare tutti i conti rispetto a quello che si era fatto in sala. Perché il palcoscenico è appunto tutto un altro spazio. È stato un rapporto molto sereno, molto tranquillo, proprio perché in realtà anche in questo caso tutte le problematiche erano state affrontate con largo anticipo per cui non si è arrivati a scontri o tensioni ma semplicemente è stato anche in questo caso un lavoro fatto di grande accordo.*

**Per questa produzione quali sono state le principali differenze tra San Francisco e Cagliari nel rapporto con l'orchestra e nell'organizzazione del lavoro in generale?**

*Parlare delle differenze dell'organizzazione del lavoro è difficile perché è strutturalmente diverso il teatro d'opera negli Stati Uniti rispetto al teatro d'opera in Italia: è strutturato diversamente, ci sono sicuramente meno cose da tenere in considerazione dal punto di vista della conoscenza, delle possibilità, delle leggi, dei contratti, delle regole di palcoscenico rispetto all'Italia dove le regole sono molte e non sempre di immediata comprensione per chi non le conosce. Quindi diciamo che nella fase di lavorazione ci sono state sicuramente delle piccole differenze che però non influiscono sul risultato finale: sono delle piccole modalità di lavoro che vanno adattate da una situazione all'altra un po' come quando guidi due macchine diverse, non segui cioè un processo assoluto. Con delle masse diverse -coro, orchestra, tecnici- lavori diversamente ma tieni presente che a San Francisco, trattandosi di una prima assoluta, non c'era il "già fatto prima" che ci poteva far presagire qualche problema. Qui bene o male alcune difficoltà le conoscevamo già. Lì si è dovuto ovviare ai problemi in corso d'opera. Sicuramente lavorare con coro e orchestra italiane ha dato uno slancio per via dell'immediata comprensibilità del testo, per la storia, la conoscenza del romanzo e del film, facendo subito presa su coro e orchestra. Quindi forse la facilità era quella di lavorare nell'ambiente in cui la storia è nata. Invece da un punto di vista strettamente legato alle procedure non posso dire ci siano delle differenze enormi. Il teatro d'opera in realtà è bello perché parla una lingua quasi universale: si fa più o meno allo stesso modo dovunque.*

**Quali sono la più grande difficoltà e la più grande soddisfazione nel suo lavoro?**

*La più grande difficoltà è quella di convincere, di essere convincenti e credere in un'operazione nuova. In uno dei luoghi più conservativi che il teatro d'opera è, specialmente in Italia, dove l'opera è qualcosa che non si può toccare, di cui non si può discutere, il lato di crederci e passare la tua energia e le tue convinzioni a chi deve lavorare con te è la fase più problematica perché da lì dipende l'innamoramento che loro avranno del pezzo che vanno ad affrontare: non è come affrontare la Traviata, di cui sappiamo già tutto, ma affrontiamo un'opera su cui possiamo avere molti preconcetti, possiamo anche non amarla o interpretarla male. La fase della convinzione è pertanto fondamentale.*

*La più grande soddisfazione si lega a questo: si lega all'ottenere un risultato che passi per il coinvolgimento emotivo del coro, dell'orchestra, del coro che diventa personaggio, dell'orchestra che diventa a suo modo personaggio, proprio perché conosce lo sviluppo e l'importanza di quello che sta facendo. Quindi infondo sono due facce della stessa medaglia che sono il più grande problema e la più grande soddisfazione.*

## BIBLIOGRAFIA

Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011 [1 ed. 1996].

Argano L., Brizzi C., Frittelli M., Marinelli G., *L'impresa di spettacolo dal vivo. Percorsi e strumenti per la creazione di nuovi soggetti culturali*, Roma, Officina Edizioni, 2009 [1 ed. 2003].

Calvino I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964

Programma di sala, *La Ciociara*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2017.

Coccia B., *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Apes, 2008.

Cori E., *Aspetti istituzionali e dinamiche organizzative nel teatro d'opera in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2009 [1 ed. 2004], formato e-book.

Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*. Venezia, Cafoscarina, 2015 [1 ed. 2012].

Ferrarese P., *La Strategia e la gestione di un teatro d'opera. Il Teatro La Fenice di Venezia*, Venezia, Cafoscarina, 2016.

Gallina M., *Organizzare teatro, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli 2004 [1 ed. 2003].

Gilleri A., Bisleri B., *Lo spettacolo va in scena, Nozioni di organizzazione e scenotecnica dello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2001, versione Kindle.

Guarnieri Corazzol A., *Opera e verismo: un curioso connubio, Cavalleria rusticana-Pagliacci*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2009.

Lori A., *Il lavoro dello scenografo, cinema, teatro e televisione*, Roma, Gremese, 2011 [1 ed. 2000].

Magri G., *I contratti della lirica, Tra tutela del contraente debole e usi negoziali*, Padova, Cedam di Wolters Kluwer Italia S.r.l., 2016.

Mila M., *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, [1 ed. 1963].

Moravia A., *La ciociara*, Milano, Bompiani, 2017 [1. Ed 1957].

Moravia A., Elkann A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007 [1 ed. 1990].

Paoli P., *Pianificazione e controllo delle organizzazioni culturali. Analisi teorica e casi di studio*, Milano, Franco Angeli, 2006, formato e-book.

Patricelli M., *Il nemico in casa: Storia dell'Italia occupata 1943- 1945*, Roma- Bari, Laterza, 2016, formato e-book.

Raimondi E., Fenocchio G., *La letteratura italiana: dal neorealismo alla globalizzazione*, Milano, Bruno Einaudi, 2004.

Rea C., *Fondamenti di luministica. Teoria, tecnica e apparecchi per l'illuminazione artistica teatrale e dello spettacolo*, Milano, Hoepli, 2006.

Scoz G., D'ammassa G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2014 [1 ed. 2009].

Siciliano E., *Alberto Moravia*, Milano, Longanesi, 1971.

Tutino M., *Il mestiere dell'aria che vibra*, Milano, Ponte delle Grazie, 2017.

Vigato F., *L'architettura dell'effimero. Progettare gli eventi di spettacolo*, Padova, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) edizioni, 2010, formato e-book.

## SITOGRAFIA

<http://artbonus.gov.it>  
<http://www.carlofelicegenova.it>  
<http://www.casadelladanzaluigiafrattaroli.com>  
<http://www.effettofuoco.net>  
<https://europa.eu>  
<http://www.francescazambello.com>  
<http://giuseppefinzi.com>  
<http://www.guidaeuroprogettazione.eu>  
[www.lastampa.it](http://www.lastampa.it)  
<https://marcotutino.it>  
<http://www.milomb.camcom.it>  
<http://www.nonprofitonline.it>  
<http://www.nuoviargomenti.net>  
<http://www.operaclick.com>  
<https://www.raiplay.it>  
<https://www.raiplayradio.it>  
<https://www.regione.sardegna.it>  
<http://www.repubblica.it>  
[www.siae.it](http://www.siae.it)  
<http://www.skatytucker.com>  
<http://www.sonzogno.it>  
[www.spettacolodalvivo.beniculturali.it](http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it)  
<http://www.teatroliricodicagliari.it>  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

## **RINGRAZIAMENTI**

Ringrazio il mio relatore, il Professor Federico Pupo, per avermi dato modo di vivere un'esperienza tanto gratificante, per l'aiuto costante e i preziosi consigli.

Ringrazio Macrì Simone per essere stata una guida durante questo percorso.

Ringrazio la Fondazione Teatro Lirico di Cagliari nella persona del Sovrintendente Claudio Orazi per aver reso possibile questo lavoro concedendomi l'opportunità di osservare dall'interno la preparazione dell'opera.

Ringrazio Marco Tutino per il suo tempo, la sua disponibilità e le sue meravigliose musiche;

Giuseppe Finzi, Francesca Zambello, Laurie Feldman, Luigia Frattaroli, Luca Rossi, Peter Davison, Mark McCulloch e Katy Tucker per aver chiarito ogni mio dubbio e avermi comunicato la passione per il proprio lavoro creativo;

tutto il personale del Teatro Lirico di Cagliari per avermi accolto, resa partecipe e spiegato il complesso funzionamento della struttura;

la compagnia di canto e le comparse per il piacevole tempo trascorso durante le prove.