



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

STANDARDIZZAZIONE DEL REPERTORIO E OPERA CONTEMPORANEA: UN'ANALISI COMPARATA TRA ITALIA E STATI UNITI

Relatrice: Prof.ssa Michela Garda

Tesi di laurea di:

Massimiliano Lunardi

Correlatrice: Prof.ssa Vittoria Emma Fontana

Matricola: 502145

Anno accademico 2024/2025

Sommario

Introduzione.....	1
Capitolo 1: Cos'è il repertorio.....	3
1.1 Preservare e innovare l'opera	3
1.2 La nascita del repertorio in Italia.....	4
1.3 La modernizzazione fascista.....	6
1.4 La standardizzazione repubblicana.....	13
1.5 I compositori in repertorio oggi.....	17
1.6 Le differenze tra gli stati.....	19
Capitolo 2: Gli studi sul repertorio.....	29
2.1 La crescente standardizzazione del repertorio negli anni '70	29
2.2 Misurare l'innovazione.....	36
2.3 I Fattori socio-economici dell'innovazione.....	43
2.4.1 I supporti istituzionali	49
2.5 La standardizzazione del repertorio negli anni '90	51
2.5.1 Parametri impiegati nell'analisi	52
2.5.2 Osservazioni.....	56
2.6.1 La divergenza del pubblico	62
2.6.2 La regressione	67
Capitolo 3: La raccolta dei dati	78
3.1 La scelta di Operabase	78
3.2 I dati degli Stati uniti	79
3.3 I dati dell'Italia	85
Capitolo 4: Analisi globale del repertorio	87
4.1 Classifica delle opere e dei compositori negli Stati Uniti	87
4.2 Classifica delle opere e dei compositori in Italia.....	94
4.3 Confronto globale tra Stati Uniti e Italia	100
4.3.1 Opere complementari.....	103
4.4 Indice di concentrazione Herfindahl	105
4.6 L'evoluzione del repertorio.....	112
4,6.1 Questioni stilistiche.....	123
4.6.2 Questioni ideologiche	124
4.6.3 Questioni politiche.....	127
4.6.4 Gli anniversari.....	130
4.7 Le opere stagionali.....	131

4.8 Le opere legate al territorio	140
Capitolo 5: La gestione dei teatri	144
5.1 Indici di conformità e contemporaneità.....	144
5.2 Le donazioni	158
5.3 Effetti dei contributi pubblici in Italia	160
5.3.1 Fondazioni lirico-sinfoniche	162
5.3.2 Gli altri teatri.....	165
5.3.3 Festival.....	168
5.4 Effetti dei finanziamenti negli Stati Uniti.....	171
Conclusioni.....	176
Bibliografia.....	181
Sitografia	184

Introduzione

I cartelloni operistici odierni sono in gran parte costituiti da opere di repertorio, appartenenti perlopiù al XIX secolo. Il legame con il passato è un grande punto di forza di questo genere, perché permette di appassionarsi ad autori con stili diversi da quello odierno e a storie di vario tipo, ma l'altra faccia della medaglia è il rischio di una sconnessione con il presente che può portare l'opera all'irrilevanza nel panorama contemporaneo, un problema che le innovazioni registiche risolvono solo in parte.

Una volta definito nel primo capitolo il concetto di repertorio e il processo che ha portato alla sua formazione, l'indagine si sposta sui fattori che ne influenzano il rinnovamento o, al contrario, la standardizzazione. Per approfondire queste dinamiche, è parso utile porre a confronto il sistema produttivo italiano con quello degli Stati Uniti, paese con un sistema produttivo di stagione analogo a quello italiano, e che ad oggi presenta un gran numero di opere contemporanee. Esaminare tale repertorio è utile anche perché gli studiosi statunitensi sono stati i primi a riflettere sull'innovazione del repertorio e a formulare teorie in merito agli effetti dell'istituzionalizzazione dei teatri d'opera e delle pressioni economiche che essi ricevono, a seconda delle preferenze del pubblico e dei finanziatori. Questi studi vengono discussi nel secondo capitolo.

Il nucleo analitico della ricerca poggia sui dati estratti da Operabase, piattaforma di riferimento per il settore, che riunisce informazioni sugli spettacoli dei teatri aderenti a partire dal 1996. Come illustrato nel terzo capitolo, queste informazioni sono state riorganizzate in tabelle Excel che contengono le produzioni operistiche relative agli anni esaminati. Tale metodo permette di formulare osservazioni basate sul confronto diretto tra le percentuali di repertorio dedicate a specifici autori o titoli e sui parametri tratti dalla letteratura scientifica, come l'indice di conformità di Di Maggio e Stenberg e l'indice di concentrazione Herfindahl-Hirschman, che vengono calcolati attraverso apposite funzioni nei fogli di calcolo. Questi strumenti sono impiegati per misurare il livello di standardizzazione dei singoli teatri e dell'offerta complessiva, con l'aggiunta di un ulteriore indicatore specifico per rilevare la diffusione dell'opera contemporanea.

L'impiego di tali parametri permette di condurre, nel quarto capitolo, un'indagine sul repertorio volta a far emergere le divergenze tra i due contesti nazionali e la loro evoluzione temporale, in relazione a necessità ideologiche, politiche, culturali, stagionali e territoriali.

Nel quinto capitolo si pone l'attenzione sui comportamenti delle istituzioni in rapporto ai loro metodi di finanziamento, mettendo in luce come i criteri di assegnazione dei sussidi statali influenzano il repertorio. Viene inoltre illustrata la dinamica di rinnovamento che ha interessato il modello produttivo degli Stati Uniti come risposta alla crisi del 2008.

Nelle conclusioni si riflette infine sulla necessità di favorire l'innovazione, auspicando che l'imminente riforma del codice dello spettacolo possa infondere una nuova vitalità nel sistema produttivo italiano.

Le tabelle Excel a cui si fa riferimento nel testo sono reperibili all'indirizzo

https://www.dropbox.com/scl/fo/utgyypsxwx6vrbv5d7uo3/AB3gr2-0IdCnBoo2XJN_AMU?rlkey=i7jkr1t076p2o2mi2xnqii9gu&st=j97zhjvd&dl=0.

Capitolo 1: Cos'è il repertorio

1.1 Preservare e innovare l'opera

Nel 2023 la pratica del canto operistico italiano è stata riconosciuta come patrimonio culturale immateriale dall'UNESCO.¹ Già da ben prima di questo prestigioso riconoscimento simbolico, i teatri d'opera vengono sostenuti economicamente attraverso finanziamenti pubblici e donazioni, perché i proventi delle vendite dei biglietti non bastano a coprire le ingenti spese relative alla produzione delle opere.

Infatti la pratica del canto lirico prosegue da più di quattro secoli attraverso il lavoro di molti professionisti e la partecipazione degli spettatori. Oltre al canto, è noto che l'opera è fatta di diversi altri elementi, che la comunità può decidere di preservare o di innovare: l'arte di comporre musica, la scrittura di libretti, la scenotecnica, la macchineria, i costumi, le orchestre, i cori, gli edifici teatrali.

Molti di questi aspetti si sono evoluti nel corso del tempo: la tecnica vocale è migliorata ed oggi i cantanti curano con più coscienza la salute della loro voce; la scenotecnica, la macchineria e i costumi hanno beneficiato dall'evoluzione tecnologica; è sorta nel corso degli anni la figura del regista, che contribuisce a dare all'opera altri strati di significato; le orchestre si sono fatte più grandi e raffinate affidandosi alla guida dei direttori d'orchestra, ed altrettanto è avvenuto per i cori; perfino gli edifici teatrali, seppure spesso siano gli stessi impiegati nell'Ottocento, sono stati per la maggior parte ristrutturati, dotati di un palcoscenico meccanizzato e di un sistema illuminotecnico moderno, con sovratitoli o minischermi in grado di illustrare il testo verbale delle opere.

Ad oggi le forze che più stentano a svilupparsi all'interno del sistema produttivo operistico sono quelle dei compositori e dei librettisti. Sarebbe ragionevole ipotizzare che, essendo mutati quasi tutti gli altri elementi dell'opera, anche le partiture debbano modificarsi,

¹ UNESCO INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE, *The practice of opera singing in Italy*, <https://ich.unesco.org/en/RL/the-practice-of-opera-singing-in-italy-01980> consultato in data 26/09/2025.

e invece attraverso un lento processo si è formato quello che viene chiamato *repertorio*, il gruppo di opere più eseguite e più note, che arriva a rappresentare il genere operistico.

Questa definizione quantitativa si intreccia spesso con una definizione qualitativa; sembra scontato che se questi classici vengono riproposti anche dopo centinaia di anni dalla loro composizione, ciò è dovuto all'alta qualità di questi prodotti artistici, che quindi appartengono a quel gruppo di elementi eccellenti che va a formare il *canone*.

In realtà si tratta di concetti distinti che interagiscono tra loro in modo vario: il repertorio dipende dal sistema produttivo, mentre il canone viene determinato dai critici, che possono essere musicisti, ma anche letterati che scrivono di musica.² Talvolta i critici danno solo la loro benedizione intellettuale a lavori già affermati,³ altre volte esaltano l'avanguardia che non è ancora riuscita a conquistare il gusto dominante. Ecco perché possono esistere vari tipi di canone portatori di differenti ideologie.

Considerando che le opere liriche esistono solo quando vengono rappresentate,⁴ si può affermare che il repertorio è parte della storia dell'opera, mentre il canone pertiene alla storia della storiografia operistica. L'importanza attribuita dai moderni studiosi d'opera al compositore, come drammaturgo musicale,⁵ implica che la scelta del compositore e del repertorio è un elemento fondamentale nel teatro d'opera, se non il più importante.

1.2 La nascita del repertorio in Italia

Secondo Emanuele Senici in Italia l'origine del repertorio risale all'ascesa nel panorama operistico di Gioachino Rossini nei primi decenni dell'Ottocento, che portò ad una notevole crescita di importanza della figura del compositore nel sistema produttivo operistico.

² JOSEPH KERMAN, *A Few Canonic Variations*, in «*Critical Inquiry*», 1983, 10/1, pp. 107-125:112, <https://www.jstor.org/stable/1343408>.

³ WILLIAM WEBER, *The History of Musical Canon* in *Rethinking Music* a cura di Nicolas Cook e Mark Everist, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 336-355: 349, <https://www.some.ox.ac.uk/wp-content/uploads/2019/08/2.-Weber-1999-The-history-of-musical-canon.pdf>.

⁴ Questo fatto è meno vero a partire dalla diffusione dei film-opera e delle registrazioni audio e video, tuttavia si può affermare che nell'opera la visione dal vivo è ancora considerata la modalità di fruizione privilegiata, sebbene il concetto stesso di liveness sia talvolta problematico. Si veda ad esempio EMANUELE SENICI, *Il video dell'opera "dal vivo": testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», 2009, 16/ 2, pp. 273-312, <https://www.jstor.org/stable/43030026>.

⁵ Si vedano ad esempio CARL DALHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT 2005, e LORENZO BIANCONI, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino 1986.

Nel 1820 su 373 spettacoli d'opera prodotti in Italia, 150 erano di Rossini, al secondo posto Pietro Generali con 21. Nel 1830 su 532 produzioni, 227 erano di Rossini e al secondo posto stava Giovanni Pacini con 46.⁶

Tuttavia nel XIX secolo questo fenomeno non ha impedito lo sviluppo di un nuovo repertorio che si è affiancato a quello rossiniano; di fatto già negli anni Trenta Donizetti e Bellini superano Rossini in classifica.

Il termine “repertorio” appare dagli anni Quaranta dell'Ottocento, periodo in cui il ritmo della produzione di nuovi lavori ha cominciato a rallentare. Alla Scala ad esempio sono state prodotte 38 opere nuove dal 1831 al 1840, mentre negli anni Sessanta se ne facevano solo una o due all'anno. Al San Carlo alla fine degli anni Trenta ci si aspettava di ascoltare almeno cinque opere mai sentite a Napoli, di cui tre prime esecuzioni assolute, mentre negli anni Quaranta se ne presentavano una o due l'anno.⁷

Questo processo di formazione del repertorio si accavalla ad una crisi economica e ai moti rivoluzionari del 1848-49, che portano ad una crisi del sistema produttivo operistico. Quando a metà degli anni Cinquanta il sistema produttivo si riprende, l'opera di repertorio si afferma completamente e negli anni Settanta diventa la norma.

A tale sviluppo hanno probabilmente contribuito in tutti i paesi le nuove leggi sul diritto d'autore, ma secondo James Paraskilas questo aspetto è risultato meno rilevante in Italia (data l'importanza che avevano gli editori di nuove opere nel programmare le stagioni) e le cause sono da attribuire prevalentemente alla competizione per il prestigio culturale che in quegli anni l'opera ha dovuto affrontare contro la musica sinfonica:

Scholars of the changing repertory and taste in both the opera house and the concert hall focus on the confluence of two cultural forces. The first was the rise of a class of expert tastemakers— critics and educators— who campaigned for audiences to give serious attention to the work rather than mere adulation to the performer. The second was a new relationship between two components of the audience: the aristocratic class feeling increasingly self-conscious about its behavior as its place in the

⁶ EMANUELE SENICI, *L'opera italiana nel primo Ottocento*, in *Musiche nella storia dall'età di Dante alla grande guerra* a cura di Andrea Chegai, Franco Piperno, Antonio Rostagno, Emanuele Senici, Roma, Carocci 2017, pp. 453-493: 473.

⁷ JOHN ROSSELLI, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press 1984, p. 170.

house grew less and less dominant and the middle-class, eager to earn a place for itself in these temples of cultural prestige⁸

Così attraverso i libretti con esempi musicali, testo verbale e sinossi dell'opera, il pubblico veniva abituato a considerare le opere come dei classici musicali.⁹

1.3 La modernizzazione fascista

Il più grande sforzo per contrastare la standardizzazione fu fatto nel 1936 dal governo fascista:

Nel gennaio '36, allo scopo di aiutare le imprese alla preparazione di opere e nel coordinamento delle stagioni su base nazionale, la federazione degli industriali dello spettacolo aveva dato vita a un ufficio tecnico-assistenziale con sede a Roma e Milano, denominato Centro lirico italiano. Offriva a impresari e gestori dei teatri il materiale statistico circa le manifestazioni effettuate negli ultimi anni, uno schedario delle «opere contemporanee» (quelle rappresentate dal 1918 in poi) che costituivano la *conditio sine qua non* per accedere ai contributi. «Di tali opere, da parte delle superiori Gerarchie» veniva specificato, «si desidera la frequente rappresentazione allo scopo di giungere al desiderato rinnovamento del repertorio, attraverso la graduale educazione del pubblico».¹⁰

La legge n.438 di quell'anno portò alla formazione degli enti lirici autonomi, estendendo un modello di gestione nato per risolvere la crisi del teatro alla Scala. Infatti la Scala, il reale di Roma e il Comunale di Firenze erano già enti autonomi ed a seguito della legge si costituirono come tali anche i teatri di Torino, Venezia, Trieste, l'Arena di Verona, Genova, Bologna, Napoli e Palermo.

Si tratta di quasi tutte le odierne fondazioni lirico-sinfoniche, i teatri più importanti, su cui il governo centrale esercitava un controllo diretto attraverso la nomina del sovrintendente.

⁸ JAMES PARAKILAS, *The Operatic Canon*, in *The Oxford Handbook of Opera* a cura di Helen M. Greenwald, Oxford, Oxford University Press 2014, p. 862-880: 868.

⁹ Ibid.

¹⁰ FIAMMA NICOLODI, *Il sistema produttivo, dall'unità a oggi* in *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT 1987, pp. 167-227:199 sg.

Ad essi l'ispettorato del teatro inviava le veline in cui venivano raccomandati o interdetti autori e interpreti.

Anche i teatri minori vennero regolamentati cercando di “riportare i teatri di provincia alla loro funzione di formazione di artisti e diffusione della nuova produzione”.¹¹

Possiamo immaginare che i teatri di provincia avessero un repertorio non troppo dissimile dagli enti autonomi, anche se le imprese «tra le “opere moderne” dell'ultimo ventennio preferivano scegliere quelle più popolari (*Turandot, il piccolo Marat, eccetera*)». ¹² Ecco perché si possono considerare significativi i dati delle tabelle successive relativi agli enti autonomi.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

Tab 1.3.1. Compositori italiani viventi eseguiti negli enti autonomi.¹³

Musicisti italiani viventi le cui opere (O) e balletti (B) furono rappresentati negli enti autonomi dalla stagione 1935-36 alla stagione 1942-43 (compresi il Maggio Musicale Fiorentino, il Ciclo di Opere Contemporanee di Roma e Milano ed escluse le manifestazioni a carattere popolare).

Autori	1935-36		1936-37		1937-38		1938-39		1939-40		1940-41		1941-42		1942-43		Totale allestimenti
	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	
1. Alfano	1		1		2		1		2		1		3		1		12
2. Allegra	1																1
3. Barbieri					1												1
4. Barilli									1						1		2
5. Bianchi					1										1		2
6. Bizzelli	1																1
7. Caetani															1		1
8. Camussi					1												1
9. Canonica					1												1
10. Carabella		1										1					2
11. Casavola					1												1
12. Casella			2		1		1		1		2		1		1	2	11
13. Cicogna	1																1
14. Gilea	3		1		2		3		3		4		1		2		19
15. Dallapiccola								1				1					2
16. Ferrari Trecate								1				1					2
17. Ferro											1		1		1		3
18. Filiasi										1							1
19. Frazzi						1											1
20. Garau	1																1
21. Gerelli													1				1
22. Ghedini						2		1							1		4
23. Ghislanzoni			1														1
24. Giordano	4		5		4		3		5		4		6		2		33
25. Gnegchi												1					1
26. Gui								1									1
27. Laccetti	1																1
28. Lattuada					1			1							1		3
29. Lualdi			1	2		1				1				2			7
30. Malipiero	1				1	1				1				1			5
31. Marinuzzi			1			1									1		3
32. Mascagni	4		6		5		4		11		5		5		2		42
33. Menotti						1											1
34. Montemezzi	1		1			2											4
35. Mule			2		1		4			1		3		1			12

¹³ Ivi, pp. 202 sg.

Autori	1935-36		1936-37		1937-38		1938-39		1939-40		1940-41		1941-42		1942-43		Totale allesti- menti
	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	
36. Napoli						1				1							2
37. Pannain									1	1	1	1	1	1			4
38. Pedrollo					1												1
39. Peragallo			1							1	1						3
40. Persico	1				1	1				1							4
41. Petrassi															1		1
42. Piccioli													1				1
43. Pick- Mangiagalli	1	2		1			2				1	1	1	1	1	1	10
44. Pietri									1								1
45. Pizzetti	2		1		2	4				1	3	2	2	1	1		15
46. Porrino										1		1					2
47. Ragni															1		1
48. Refice	2				1	1						1					5
49. Respighi	1		8	3	1	1	1	1	3	1	1	2	2	1	1		27
50. Riccitelli						1											1
51. Rocca	1		2		2	1	1	1				1					8
52. Scuderi					1	1	1	1				1					4
53. Sonzogno		1		1													2
54. Tommasini										1							1
55. Vittadini					1												1
56. Wolf-Ferrari	1		3		3	3	3	4	2	2	3	3					19
57. Zandonai	2		3		2	4	4	4	4	3	2	2	1	1			21
58. Zanella								1									1
<i>Totale</i>																	320

I dati mostrano una notevole diversificazione del repertorio contemporaneo guidato da Mascagni, Giordano, Respighi, Zandonai, Cilea e Wolf-Ferrari, compositori prevalentemente veristi e tradizionalisti.

Tab.1.3.2. Compositori italiani defunti rappresentati negli enti autonomi.¹⁴

Musicisti italiani del passato le cui opere (O) e balletti (B) furono rappresentati negli enti autonomi dalla stagione 1935-36 alla stagione 1942-43 (compresi il Maggio Musicale Fiorentino, il Ciclo di Opere Contemporanee di Roma e Milano ed escluse le manifestazioni a carattere popolare).

Autori	1935-36		1936-37		1937-38		1938-39		1939-40		1940-41		1941-42		1942-43		Totale allestimenti
	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	
1. Bellini						2	1	2	4	3							12
2. Boito	2		1		2	1	1	1	1		1						9
3. Busoni								2			2						4
4. Catalani	1				1	1	3							1			7
5. Cherubini												1					1
6. Cimarosa	2		1		1	1											5
7. Donizetti	6		5		5	3	6	4	3	2	3		2				34
8. Leoncavallo						1	1				3		1				6
9. Monteverdi			2				1				1		2				6
10. Paisiello						1	1										2
11. Piccini												1					1
12. Ponchielli	3				1							1	1				6
13. Puccini	10		10		11	13	14	12	12	5	12		5				87
14. Rossini	3		5		5	2	4	3	5								27
15. Spontini														1			1
16. Vecchi					1	1											2
17. Verdi	12		13		14	14	13	15	12	12	12		12				105
	<i>Totale</i>																315

Vennero riscoperti autori come Donizetti, Rossini, Bellini e Monteverdi, celebrando la tradizione italiana anche grazie a iniziative culturali celebrative come quelle per il centenario della morte di Bellini nel 1935, ai quarant'anni dalla scomparsa di Verdi (nel 1941 per espressa volontà di Mussolini), il centocinquantesimo dalla nascita di Rossini (1942) e il tricentenario della morte di Monteverdi (1943). Nella tabella 1.3.2 si può riscontrare un lieve aumento delle produzioni degli ultimi tre compositori citati in corrispondenza delle relative celebrazioni.

¹⁴ Ivi, p. 204.

Tab 1.3.3. Compositori stranieri rappresentati negli enti autonomi.¹⁵

Musicisti stranieri viventi e del passato le cui opere (O) e balletti (B) furono rappresentati negli enti autonomi dalla stagione 1935-36 alla stagione 1942-43 (compresi il Maggio Musicale Fiorentino, il Ciclo di Opere Contemporanee di Roma e Milano ed escluse le manifestazioni a carattere popolare).

Autore	1935-36		1936-37		1937-38		1938-39		1939-40		1940-41		1941-42		1942-43		Totale allestimenti
	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	
1. Bartók					1										1		2
2. Berg															1		1
3. Bloch					1												1
4. de Falla					2		1						1				4
5. Donisch										1							1
6. Egk															1		1
7. Gerster													1				1
8. Gotovac													2				2
9. Honegger				1												1	2
10. Honegger-Ibert							1										1
11. Janáček											1						1
12. Kempff											1						1
13. Kodály					1		1										2
14. Orff															1		1
15. Prokof'ev													1				1
16. Rabaud							1										1
17. Ravel							2		1								3
18. Roussel				1													1
19. Schultze									1								1
20. Strauss	2		2		2		2		4		3		6		3		24
21. Stravinskij				1				1		2		2	1		2	1	10
<i>Totale</i>																	62

Autore	1935-36		1936-37		1937-38		1938-39		1939-40		1940-41		1941-42		1942-43		Totale allestimenti
	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	
1. Beethoven			1				1		1		1	2	1				7
2. Berlioz	1		1						1								3
3. Bizet			2		3		4						2		1		12
4. Borodin									1								1
5. Čajkovskij						1				1							2
6. Debussy				1													1
7. Delibes					1												1
8. Flotow						1											1

(segue)

¹⁵ Ivi, pp. 206 sg.

(continua)

Autori	1935-36		1936-37		1937-38		1938-39		1939-40		1940-41		1941-42		1942-43		Totale allestimenti
	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	O	B	
9. Gluck			2								3		1		1		7
10. Gomez			2														2
11. Gounod							2		1								3
12. Granados					1												1
13. Händel									1								1
14. Haydn					1												1
15. Humperdinck			1		1		2		1		2		1				8
16. Liszt														1		1	2
17. Massenet	1		4		3		1		1				1		3		14
18. Meyerbeer					1												1
19. Mozart	1		2		1		1		4		5		1				15
20. Musorgskij			1		3		1		3		1		2		1		12
21. Offenbach					1												1
22. Purcell									1								1
23. Rimskij-Korsakov					1		1		1		1						4
24. Saint-Saëns	1		1		1												3
25. Thomas	1		1														2
26. Wagner	4		7		14		14		8		8		8		10		73
27. Weber							2		2								4
	<i>Totale</i>																183

I compositori stranieri ricevettero meno produzioni rispetto agli italiani; è intuitivo ricondurre questa scelta all'ideologia nazionalista imperante. Gli stranieri viventi più eseguiti sono Strauss e Stravinskij, mentre tra i defunti svetta Wagner, con 73 produzioni, seguito da Mozart, Massenet, Musorgskij e Bizet.

Questi dati riflettono alcune dinamiche della politica internazionale, infatti le opere francesi e russe non sono molto presenti e furono anche vietate per un anno (a partire dalla fine del 1935) da parte dell'ispettorato del teatro, in occasione del conflitto italo-etiopico. Anche *Madama Butterfly* non venne più rappresentata perché contenente l'inno americano.¹⁶ Al contrario le produzioni wagneriane aumentano con la formazione dell'asse Roma-Berlino-Tokyo nel 1936.

¹⁶ Ivi, p. 204, 209.

1.4 La standardizzazione repubblicana

A partire dalla formazione della repubblica, l'Italia ritornò definitivamente ad un sistema produttivo basato sul repertorio. Non solo era crollato quel regime che sosteneva ideologicamente l'opera contemporanea, ma il paese era stato anche devastato dalla guerra. Si può immaginare che ciò abbia contribuito, ancor più che nel 1848, ad una forte standardizzazione.

Tab. 1.4.1. Le 50 opere più prodotte in Italia dal 1945 al 1950.¹⁷

N	Compositore	Opera	produzioni
1	Giacomo Puccini	La Bohème	80
2	Giuseppe Verdi	La traviata	75
3	Giacomo Puccini	Madama butterfly	67
4	Giacomo Puccini	Tosca	66
5	Giuseppe Verdi	Rigoletto	66
6	Giuseppe Verdi	Aida	49
7	Pietro Mascagni	Cavalleria rusticana	48
8	Gioachino Rossini	Il barbiere di Siviglia	46
9	Umberto Giordano	Andrea Chénier	43
10	Georges Bizet	Carmen	40
11	Ruggero Leoncavallo	Pagliacci	33
12	Giuseppe Verdi	Il trovatore	33
13	Jules Massenet	Manon	32
14	Giacomo Puccini	Turandot	21
15	Charles Gounod	Faust	27
16	Gaetano Donizetti	Lucia di Lammermoor	26
17	Jules Massenet	Werther	25
18	Amilcare Ponchielli	La gioconda	24

19	Francesco Cilea	Adriana Lecouvreur	23
20	Pietro Mascagni	L'amico Fritz	22
21	Giacomo Puccini	Manon Lescaut	22
22	Umberto Giordano	Fedora	19
23	Giuseppe Verdi	La forza del destino	18
24	Giuseppe Verdi	Un ballo in maschera	18
25	Gaetano Donizetti	L'elisir d'amore	17
26	Giuseppe Verdi	Otello	17
27	Vincenzo Bellini	Norma	16
28	Arrigo Boito	Mefistofele	16
29	Gaetano Donizetti	Don Pasquale	14
30	Modest Musorgskij	Boris Goudonov	14
31	Richard Wagner	Lohengrin	13
32	Riccardo Zandonai	Francesca da Rimini	12
33	Georges Bizet	Le peuchers de perles	12
34	Giacomo Puccini	La fanciulla del west	12
35	Ambroise Thomas	Mignon	12
36	Giuseppe Verdi	Falstaff	12
37	Vincenzo Bellini	La sonnambula	11
38	Giacomo Puccini	Gianni Schicchi	11

¹⁷ La classifica è stata stilata in base ai dati riportati da LAURA CIANCIO, *La produzione dei teatri d'opera in Italia: 1945-1950*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini & Associati 1999, pp. 65-93, in part. pp. 84-86. I dati sono stati ricopiati nella tabella excel allegata: [Italia 1945-50.xls](#) a cui ho fatto aggiungere dall'intelligenza artificiale Gemini il nome dei compositori (utile prevalentemente per i confronti nel capitolo 4.6) e anche l'anno della prima esecuzione, utili per calcolare il livello di modernità delle opere (vedi le prossime 3 note).

39	Richard Wagner	Die Walküre	11
40	Gaetano Donizetti	La favorite	10
41	Engelbert Humperdinck	Hänsel und Gretel	10
42	Richard Wagner	Tristan und Isolde	10
43	Wolfgang Amadeus Mozart	Don Giovanni	9
44	Richard Strauss	Salome	9
45	Giuseppe Verdi	Nabucco	9
46	Vincenzo Bellini	I puritani	8
47	Pietro Mascagni	Iris	8
48	Giacomo Puccini	Suor Angelica	8
49	Wolfgang Amadeus Mozart	Così fan tutte	7
50	Modest Musorgskij	Kovanchina	7

18	Arrigo Boito	18
19	Riccardo Zandonai	14
20	Ambroise Thomas	14
21	Richard Strauss	13
22	Domenico Cimarosa	11
23	Franco Alfano	10
24	Engelbert Humperdinck	10
25	Ildebrando Pizzetti	8
26	Luigi Ferrari Trecate	7
27	Camille Saint-Saëns	6
28	Gian Francesco Malipiero	6
29	Claude Debussy	6
30	Nino Cattozzo	5
31	Maurice Ravel	5
32	Giorgio Federico Ghedini	5
33	Alfredo Catalani	5
34	Ottorino Respighi	5
35	Ludwig van Beethoven	5
36	Luigi Cherubini	5
37	Lodovico Rocca	5
38	Antonio Smareglia	4
39	Licinio Refice	4
40	Christoph Willibald Gluck	4
41	Giovanni Battista Pergolesi	4
42	Gustave Charpentier	4
43	Igor Stravinskij	4
44	Mario Scuderi	3
45	Gennaro Napoli	3
46	Salvatore Allegra	3
47	Carl Maria von Weber	3
48	Franco Casavola	3
49	Darius Milhaud	3
50	Alban Berg	2

Tab. 1.4.2. I 50 compositori con più produzioni d'opera in Italia dal 1945 al 1950.¹⁸

N	Compositore	Produzioni
1	Giuseppe Verdi	312
2	Giacomo Puccini	294
3	Pietro Mascagni	84
4	Gaetano Donizetti	76
5	Umberto Giordano	64
6	Gioachino Rossini	62
7	Jules Massenet	62
8	Richard Wagner	55
9	Georges Bizet	52
10	Ruggero Leoncavallo	37
11	Vincenzo Bellini	35
12	Wolfgang Amadeus Mozart	31
13	Charles Gounod	27
14	Francesco Cilea	25
15	Amilcare Ponchielli	24
16	Modest Musorgskij	23
17	Ermanno Wolf-Ferrari	18

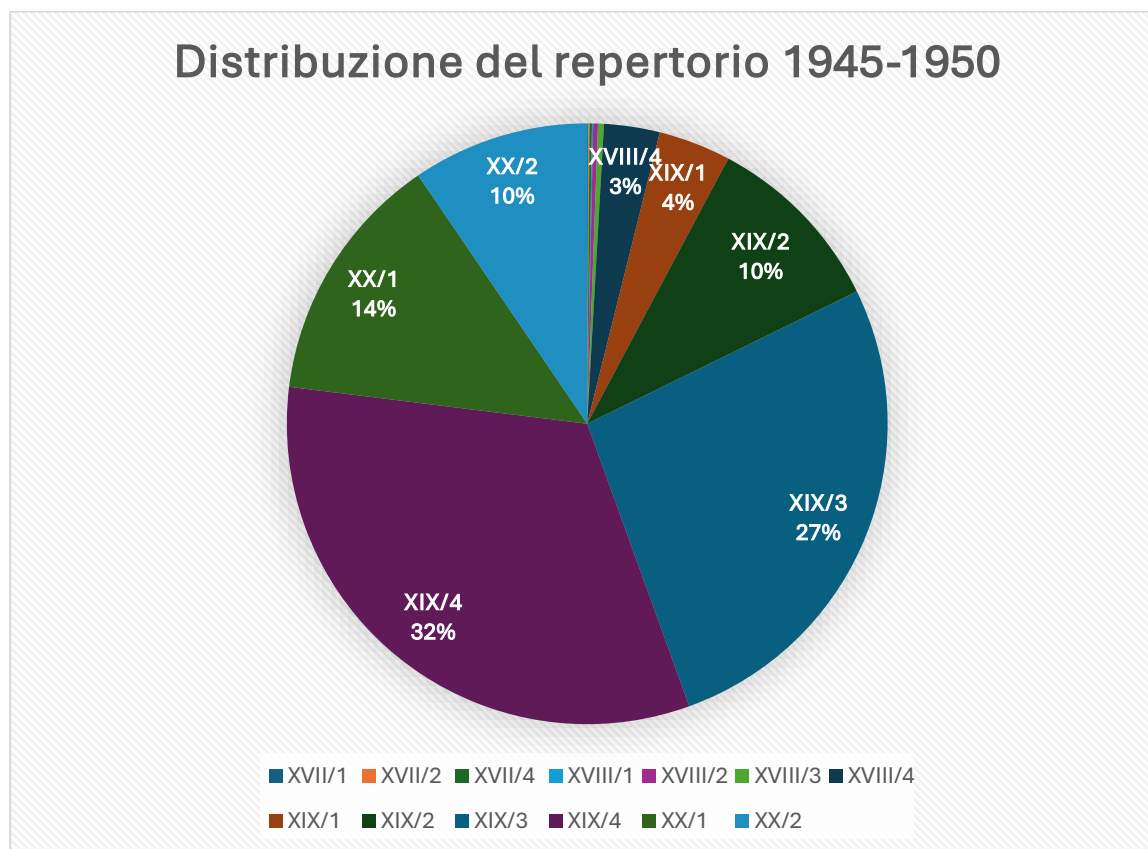
¹⁸¹⁸ Nel file [Italia 1945-50.xls](#) nella cella H2 è stata inserita la funzione =SE(CONTA.SE(\$A\$2:A2;A2)=1;SOMMA.SE(\$A:\$A;A2;\$C:\$C);""); trascinando fino in fondo questa funzione si ottiene la somma del numero di produzioni per ogni compositore in A che non sia già apparso nelle celle soprastanti. La tabella qui presentata è la tabella pivot delle colonne R e S, che riunisce e riordina i valori di A e di H, a cui sono solo stati aggiunti i numeri ordinali di classifica (Q).

La *Madama Butterfly*, che era stata vietata dal regime fascista, invece prospera nel regime repubblicano filoamericano del dopoguerra diventando la terza opera più eseguita.

Tra il 1945 e il 1950 vengono prodotte solamente 194 opere che corrispondono alla definizione fascista di *contemporanee*, cioè quelle rappresentate per la prima volta dopo il 1918. Si tratta di un numero esiguo rispetto alle 1373 produzioni di opere più vecchie.¹⁹

Se si considera anche che il conteggio delle opere contemporanee include le ultime opere di Puccini, come *Turandot* e *Il trittico*, di cui ogni singola opera conta come una produzione, si può facilmente osservare un drastico calo nell'importanza dei compositori viventi.

¹⁹ Nel file [Italia 1945-50.xls](#) inserendo nella cella F2 la funzione =SE(E2>=1918; C2; "") e trascinandola in basso, sono state filtrate solo le opere eseguite per la prima volta nel 1918 o dopo. In K1 si ottiene il numero totale di produzioni sommando i valori di C, in K4 si ottiene il numero di produzioni di opere contemporanee sommando i valori di F ed in K5 si ottiene il numero di opere passate tramite la differenza K1-K4.

Grafico 1.4.3. Periodo di composizione delle opere prodotte in Italia dal 1945 al 1950.²⁰

Il 59% delle opere prodotte in questo periodo appartiene alla seconda metà del XIX secolo. Le percentuali di opere degli altri quarti di secolo diminuiscono gradualmente all'allontanarsi da questo periodo centrale di riferimento del repertorio, che corrisponde all'incirca al periodo di Verdi e Puccini, ovvero i due compositori che si trovano in vetta alla classifica con notevole distacco dagli altri. Le loro produzioni combinate rappresentano il 38,7% del repertorio.

²⁰ Nel file [Italia 1945-50.xls](#) la colonna D individua il periodo di composizione suddividendo i secoli in quattro parti tramite la funzione estesa alla colonna =ROMANO(INT((E2-1)/100)+1) & "/" & (RESTO(INT((E2-1)/25);4)+1). La tabella pivot nelle colonne M e N somma i valori di C per ogni periodo riportando quindi il numero relativo di produzioni. Sebbene gli anni di prima esecuzione delle opere minori scritte negli ultimi 20 anni non sia sempre esatto (anche a causa della scarsità di dati), raggruppando i periodi in questo modo si ottiene un margine di errore quasi nullo per i dati riportati dal grafico.

1.5 I compositori in repertorio oggi

La situazione globale odierna è ben più simile a quella italiana del dopoguerra, che a quella dell'Italia fascista.

Tab. 1.5.1. I 50 compositori d'opera globalmente più rappresentati dal 1996 al 2025 secondo Operabase.²¹

N°	Compositore	Rappresentazioni	Produzioni
1	Giuseppe Verdi	82811	19229
2	Wolfgang Amadeus Mozart	72706	14520
3	Giacomo Puccini	66405	15292
4	Gioachino Rossini	27520	6479
5	Gaetano Donizetti	24367	6037
6	Richard Wagner	23307	6242
7	Georges Bizet	20676	4513
8	Richard Strauss	14042	3002
9	Pëtr Il'ič Čajkovskij	12099	3029
10	Georg Friedrich Händel	10507	2664
11	Engelbert Humperdinck	8617	1601
12	Benjamin Britten	8322	1802
13	Leoš Janáček	6539	1314
14	Vincenzo Bellini	6513	1678
15	Charles-François Gounod	6288	1505
16	Ruggero Leoncavallo	5805	1455
17	Jules Massenet	5619	1328
18	Pietro Mascagni	5201	1553
19	Jacques Offenbach	4847	1001
20	Christoph Willibald Gluck	4277	991
21	Claudio Monteverdi	4239	1111
22	Antonín Dvořák	3935	751
23	Ludwig van Beethoven	3807	823
24	Henry Purcell	3704	1056
25	Kurt Weill	3631	686
26	Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov	3613	1108
27	Carl Maria von Weber	3474	594
28	Bedřich Smetana	3341	591
29	Francis Poulenc	2882	793
30	Igor' Fëdorovič Stravinskij	2773	724
31	Modest Petrovič Musorgskij	2603	639
32	Sergej Sergeevič Prokof'ev	2551	588

²¹ <https://www.operabase.com/statistics/it> consultato in data 02/01/2026. Il banner apposto dal sito recita: “AVVISO: Questa pagina è in fase di aggiornamento. Si prega di notare che le informazioni potrebbero non essere del tutto accurate”, tuttavia, come si dimostrerà nel capitolo 4.1, almeno per quanto riguarda il numero di produzioni, i dati aggregati della pagina *statistiche* rappresentano una buona approssimazione dei dati disaggregati disponibili sul sito, che sono a loro volta relativamente affidabili.

33	Gian Carlo Menotti	2317	655
34	Hector Berlioz	2104	556
35	Alban Berg	2071	423
36	Umberto Giordano	1924	489
37	Albert Lortzing	1862	284
38	Claude Debussy	1701	385
39	Maurice Ravel	1573	397
40	Philip Glass	1547	331
41	Franz Joseph Haydn	1513	401
42	Dmitrij Dmitrievič Šostakovič	1513	365
43	Jean-Philippe Rameau	1512	403
44	Béla Bartók	1355	397
45	Camille Saint-Saëns	1328	376
46	Antonio Vivaldi	1096	372
47	Stanisław Moniuszko	1046	302
48	Domenico Cimarosa	951	285
49	Giovanni Battista Pergolesi	925	369
50	Aleksandr Porfir'evič Borodin	924	314

Osservando la tabella 1.5.1 si può notare che in questo elenco è presente un solo compositore vivente, ovvero Philip Glass al quarantesimo posto (nato nel 1937, perciò ormai fuori attività per motivi anagrafici) e solo due compositori che hanno scritto opere nella seconda metà del Novecento, ovvero Benjamin Britten al dodicesimo posto e Francis Poulenc al ventinovesimo.

In sostanza i compositori d'opera da più di 70 anni, faticano a raggiungere il livello di popolarità dei loro illustri predecessori, ma questo non si può attribuire solo alla carenza di compositori di talento, se è vero che il risultato artistico dell'opera non deriva solo dal genio del singolo compositore, ma dalla sua interazione con l'intero sistema produttivo che va dalla formazione dei professionisti dello spettacolo a tutti gli elementi organizzativi necessari per l'esecuzione dell'opera, tra cui vi è la presenza di un pubblico più vasto possibile.

1.6 Le differenze tra gli stati

La situazione produttiva degli stati può essere studiata separatamente, dal momento che ogni stato possiede specifiche caratteristiche sociali, economiche e soprattutto diverse modalità di finanziamento del teatro d'opera.

Tuttavia può risultare utile comparare il repertorio di stati diversi per cercare di comprendere le differenze strutturali e gli effetti delle politiche culturali sul repertorio.

Tab. 1.6.1. Spettacoli d'opera per ogni stato dal 1996 al 2025 secondo Operabase.²²

N°	Stato	Rappresentazioni	Produzioni
1	Germany	148255	25695
2	United States	55662	13273
3	Italy	41501	10641
4	United Kingdom	36723	6157
5	France	30994	7515
6	Austria	30868	5048
7	Russia	24677	8090
8	Switzerland	20670	3019
9	Czechia	17324	2920
10	Spain	14894	3765
11	Sweden	12037	1150
12	Poland	11156	3209
13	Belgium	8367	1141
14	Australia	8267	1208
15	Hungary	7905	1769
16	Netherlands	7276	1269
17	Canada	6557	1659
18	Denmark	5868	800
19	Ukraine	5500	1890
20	Finland	4233	725
21	Norway	4001	769
22	Slovakia	3908	1028
23	Bulgaria	3486	1816
24	Japan	3207	986
25	Romania	3183	1665

²² <https://www.operabase.com/statistics/it> consultato in data 02/01/2026.

26	Ireland	3037	452
27	Greece	2894	631
28	Estonia	2484	568
29	Israel	2372	342
30	Argentina	2364	562
31	Latvia	2123	537
32	Brazil	2108	539
33	Croatia	2034	581
34	Lithuania	1784	525
35	Slovenia	1783	373
36	Belarus	1455	446
37	Portugal	1382	369
38	Turkey	1200	299
39	South Korea	1121	394
40	Mexico	1102	358
41	Serbia	1090	480
42	Chile	1066	207
43	China	1010	348
44	New Zealand	851	165
45	Luxembourg	735	197
46	Monaco	559	176
47	Kazakhstan	508	268
48	Azerbaijan	353	171
49	Moldova	332	227
50	Macedonia	261	180

Considerando la distribuzione mondiale degli spettacoli d'opera riportata nella tabella 1.6.1, si può notare come la produzione di opera non sia direttamente proporzionale alla grandezza del paese, ma dipenda strettamente da fattori culturali, ad esempio la Cina si trova al quarantunesimo posto al di sotto di stati molto piccoli come la Serbia, mentre alcuni piccoli stati come l'Austria e la Svizzera presentano un'altra concentrazione di spettacoli.

La differenza numerica osservabile dipende anche dal sistema produttivo:

- i teatri di *stagione*, come quelli italiani, presentano una programmazione annuale di una serie relativamente esigua di titoli, allestiti come prodotti unici e replicati un numero variabile di volte in un breve arco di tempo (una settimana circa). Con l'obiettivo di raggiungere l'eccellenza artistica si predispone circa un mese di prove, puntando in

sostanza sulla qualità a scapito della quantità, che per una fondazione lirico-sinfonica consiste mediamente in circa 70 recite per 8-9 titoli.

- I teatri di *repertorio*, come quelli dell'area tedesca, invece, sono in grado di offrire un numero molto maggiore di spettacoli. Ad esempio La Wiener Staatsoper propone mediamente 50-60 titoli e circa 300 recite l'anno. Ciò è possibile grazie ad una specifica differenziazione degli spettacoli: vi sono tutti gli anni 5 o 6 nuove produzioni che seguono un percorso di prove articolato e analogo a quello del teatro di stagione, mentre gli altri titoli fanno parte del repertorio del teatro, cioè sono produzioni degli anni passati che vengono riprese con prove scarse o inesistenti. Questo genere di teatri dispone di un ensemble di cantanti stabili, regolarmente stipendiati a cui solitamente affida le opere di repertorio. L'allestimento viene quindi usato per più anni ottenendo un ammortamento dei costi di produzione iniziali.²³

Vi sono pure delle gestioni miste come l'Opernhaus di Zurigo che presentano ogni anno un consistente numero di riprese e di nuovi allestimenti.²⁴

Di fatto anche i teatri di stagione cercano di riutilizzare gli allestimenti come meglio possono; gli spettacoli più fortunati vengono affittati ad altri teatri interessati a programmare l'opera, oppure ripresi dallo stesso teatro anche a distanza di tempo, ma dato che lo stoccaggio del materiale ha un costo notevole, ciò che non può essere riciclato deve prima o poi essere buttato via.

Per limitare lo spreco spesso si effettuano delle coproduzioni in cui più teatri si dividono le spese dell'allestimento che tutti useranno. Talvolta vengono condivisi anche il cast, l'orchestra e il coro, ottenendo anche un risparmio sulla quantità di prove da effettuare.²⁵ Le statistiche discusse sotto considerano ognuna di queste riprese come una produzione a sé stante.

²³ PAOLO ARCÀ, *Per il futuro dell'organizzazione del teatro musicale in Italia: stagione e repertorio*, in *L'impresa musicale tra legislazione e comunicazione*, a cura di Maria Luisi e Alessandro Rigoli, Milano, Francoangeli 2006, pp. 200-204, in part. pp. 200-201.

²⁴ Dal momento attuale (11 gennaio 2026) alla fine della stagione (luglio 2026) si possono contare sul sito dell'Opernhaus Zürich (<https://www.opernhaus.ch/en/spielplan/oper/>) 7 riprese e 10 *première*, includendo sia le opere che gli altri spettacoli di teatro musicale.

²⁵ In Italia ciò avviene prevalentemente in quei teatri di tradizione che presentano pochi (4-5) spettacoli all'anno e quindi non hanno un'orchestra o un coro stabile, dal momento che non avrebbero modo di farli lavorare.

Tab. 1.6.2. Classifica dei compositori d'opera a confronto per i 3 maggiori paesi produttori dal 1996 al 2025.²⁶ L'ordine è dato dal numero di rappresentazioni, mentre a fianco è indicato il numero di produzioni. I compositori viventi sono stati evidenziati in verde, mentre i compositori defunti che hanno scritto opere dopo il 1950 sono evidenziati in rosso. Il conteggio di tali compositori si trova in fondo alle tabelle.

N°	Germania		USA		Italia	
	Compositore	Produzioni	Compositore	Produzioni	Compositore	Produzioni
1	Wolfgang Amadeus Mozart	3137	Giacomo Puccini	1974	Giuseppe Verdi	2288
2	Giuseppe Verdi	2781	Giuseppe Verdi	1664	Giacomo Puccini	1883
3	Giacomo Puccini	2070	Wolfgang Amadeus Mozart	1566	Gioachino Rossini	1057
4	Richard Wagner	2479	Gaetano Donizetti	732	Wolfgang Amadeus Mozart	872
5	Gioachino Rossini	938	Gioachino Rossini	690	Gaetano Donizetti	844
6	Richard Strauss	1120	Georges Bizet	570	Georges Bizet	262
7	Gaetano Donizetti	810	Richard Wagner	405	Vincenzo Bellini	295
8	Engelbert Humperdinck	792	Richard Strauss	282	Richard Wagner	190
9	Georges Bizet	604	Charles-François Gounod	279	Pietro Mascagni	306
10	Georg Friedrich Händel	678	Georg Friedrich Händel	293	Richard Strauss	120
11	Carl Maria von Weber	346	Benjamin Britten	216	Ruggero Leoncavallo	133
12	Pëtr Il'ič Čajkovskij	364	Ruggero Leoncavallo	207	Umberto Giordano	114
13	Leoš Janáček	356	Jules Massenet	167	Benjamin Britten	118
14	Benjamin Britten	330	Engelbert Humperdinck	192	Jules Massenet	87
15	Kurt Weill	255	Gian Carlo Menotti	219	Pëtr Il'ič Čajkovskij	55
16	Jacques Offenbach	246	Pëtr Il'ič Čajkovskij	158	Georg Friedrich Händel	93
17	Albert Lortzing	228	Vincenzo Bellini	144	Claudio Monteverdi	93
18	Ludwig van Beethoven	257	Jacques Offenbach	111	Charles-François Gounod	74
19	Vincenzo Bellini	268	Pietro Mascagni	121	Domenico Cimarosa	80
20	Jules Massenet	209	George Gershwin	80	Christoph Willibald Gluck	66

²⁶ <https://www.operabase.com/statistics/it> consultato in data 10/01/2026.

	Germania		USA		Italia	
21	Ruggero Leoncavallo	173	Leoš Janáček	81	Giovanni Battista Pergolesi	102
22	Christoph Willibald Gluck	227	Carlisle Floyd	91	Francis Poulenc	65
23	Claudio Monteverdi	211	Jake Heggie	93	Francesco Cilea	52
24	Charles- François Gounod	179	Christoph Willibald Gluck	80	Giovanni Paisiello	57
25	Henry Purcell	186	Francis Poulenc	89	Igor' Fëdorovič Stravinskij	64
26	Bedřich Smetana	143	Claudio Monteverdi	76	Nino Rota	82
27	Pietro Mascagni	156	Philip Glass	65	Gian Carlo Menotti	56
28	Alban Berg	154	Ludwig van Beethoven	70	Leoš Janáček	30
29	Antonín Dvořák	138	Kurt Weill	70	Ermanno Wolf-Ferrari	48
30	Sergej Sergevič Prokof'ev	123	Camille Saint-Saëns	60	Jacques Offenbach	43
31	Otto Nicolai	109	Igor' Fëdorovič Stravinskij	71	Kurt Weill	49
32	Francis Poulenc	117	Ricky Ian Gordon	33	Engelbert Humperdinck	23
33	Igor' Fëdorovič Stravinskij	114	Henry Purcell	56	Henry Purcell	49
34	Hector Berlioz	107	Mark Adamo	44	Ludwig van Beethoven	35
35	Modest Petrovič Musorgskij	96	Umberto Giordano	36	Antonio Vivaldi	56
36	Erich Wolfgang Korngold	72	Daniel Catán	40	Amilcare Ponchielli	31
37	Hans Werner Henze	86	John Coolidge Adams	34	Luigi Cherubini	20
38	Philip Glass	67	Hector Berlioz	40	Sergej Sergevič Prokof'ev	24
39	Dmitrij Dmitrievič Šostakovič	75	Antonín Dvořák	45	George Gershwin	21
40	Claude Debussy	73	Kevin Puts	31	Hector Berlioz	23
41	Grigori Frid	74	Douglas S Moore	29	Maurice Ravel	24
42	Franz Joseph Haydn	72	Alban Berg	28	Béla Bartók	22
43	Carl Orff	61	Leonard Bernstein	39	Antonio Salieri	24

	Germania		USA		Italia	
44	Paul Hindemith	56	Maurice Ravel	34	Camille Saint-Saëns	17
45	Alexander von Zemlinsky	62	Samuel Barber	28	Luigi Dallapiccola	17
46	Jean-Philippe Rameau	56	Tom Cipullo	34	Marco Tutino	18
47	Friedrich Flotow	55	Claude Debussy	28	Arrigo Boito	19
48	Béla Bartók	71	Missy Mazzoli	31	Manuel de Falla	23
49	Arnold Schönberg	61	Laura Kaminsky	30	Virgilio Ranzato	19
50	Umberto Giordano	61	Ástor Piazzolla	30	Leonardo Vinci	17
T.	6 - 1		9 - 9		6 - 1	

Tab 1.6.3. Classifica per i successivi 3 paesi produttori, come sopra.²⁷

	UK		Francia		Austria	
N°	Compositore	Produzioni	Compositore	Produzioni	Compositore	Produzioni
1	Wolfgang Amadeus Mozart	745	Wolfgang Amadeus Mozart	853	Wolfgang Amadeus Mozart	703
2	Giacomo Puccini	614	Giuseppe Verdi	711	Giuseppe Verdi	563
3	Giuseppe Verdi	577	Giacomo Puccini	414	Giacomo Puccini	340
4	Gioachino Rossini	239	Gioachino Rossini	397	Richard Wagner	417
5	Gaetano Donizetti	244	Georges Bizet	243	Richard Strauss	253
6	Georges Bizet	179	Gaetano Donizetti	263	Gioachino Rossini	194
7	Georg Friedrich Händel	283	Richard Wagner	219	Gaetano Donizetti	174
8	Benjamin Britten	270	Georg Friedrich Händel	291	Georges Bizet	102
9	Richard Wagner	257	Jules Massenet	171	Georg Friedrich Händel	112
10	Leoš Janáček	130	Richard Strauss	127	Engelbert Humperdinck	83
11	Pëtr Il'ič Čajkovskij	120	Claudio Monteverdi	165	Benjamin Britten	83
12	Richard Strauss	127	Benjamin Britten	114	Pëtr Il'ič Čajkovskij	75
13	Henry Purcell	144	Jean-Philippe Rameau	136	Ludwig van Beethoven	62
14	Claudio Monteverdi	75	Christoph Willibald Gluck	115	Jacques Offenbach	46
15	Engelbert Humperdinck	67	Charles-François Gounod	143	Carl Maria von Weber	43
16	Jonathan Dove	48	Leoš Janáček	100	Jules Massenet	62
17	Jules Massenet	63	Henry Purcell	148	Vincenzo Bellini	67

²⁷ Ibidem.

	UK		Francia		Austria	
18	Christoph Willibald Gluck	66	Jacques Offenbach	110	Charles-François Gounod	57
19	Ludwig van Beethoven	49	Jean-Baptiste Lully il Giovane	127	Leoš Janáček	49
20	Igor' Fëdorovič Stravinskij	76	Pëtr Il'ič Čajkovskij	102	Claudio Monteverdi	42
21	Ruggero Leoncavallo	40	Vincenzo Bellini	104	Ruggero Leoncavallo	36
22	Pietro Mascagni	57	Francis Poulenc	109	Christoph Willibald Gluck	39
23	Vincenzo Bellini	51	Claude Debussy	74	Pietro Mascagni	35
24	Antonín Dvořák	29	Hector Berlioz	86	Kurt Weill	25
25	Hector Berlioz	60	Igor' Fëdorovič Stravinskij	67	Franz Joseph Haydn	47
26	Kurt Weill	39	Maurice Ravel	66	Albert Lortzing	18
27	Claude Debussy	36	Kurt Weill	58	Henry Purcell	33
28	Charles-François Gounod	32	Alban Berg	34	Alban Berg	34
29	Bedřich Smetana	27	Engelbert Humperdinck	35	Bedřich Smetana	19
30	Franz Joseph Haydn	40	Francesco Cavalli	46	Umberto Giordano	30
31	Jacques Offenbach	26	Ludwig van Beethoven	45	Otto Nicolai	19
32	Maurice Ravel	29	Marc-Antoine Charpentier	62	Wilfried Hiller	12
33	Francis Poulenc	39	André Messager	53	Igor' Fëdorovič Stravinskij	24
34	Francesco Cavalli	24	Franz Joseph Haydn	35	Antonín Dvořák	24
35	Jean-Philippe Rameau	29	Antonio Vivaldi	66	Gian Carlo Menotti	19
36	Philip Glass	22	Béla Bartók	35	Modest Petrovič Musorgskij	22
37	Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov	20	Sergej Sergejevič Prokof'ev	23	Francesco Cavalli	14
38	Alban Berg	19	Modest Petrovič Musorgskij	24	Hector Berlioz	19
39	Peter Maxwell Davies	31	Pietro Mascagni	33	Hans Werner Henze	19
40	Leonard Bernstein	17	Philip Glass	34	Erich Wolfgang Korngold	13
41	Sergej Sergejevič Prokof'ev	19	Ruggero Leoncavallo	31	Francis Poulenc	16
42	Béla Bartók	29	Ambroise Thomas	23	Peter Maxwell Davies	16
43	Harrison Birtwistle	20	Léo Delibes	37	Jean-Philippe Rameau	16
44	Mark-Anthony Turnage	17	Camille Saint-Saëns	33	Arnold Schönberg	21
45	Ralph Vaughan Williams	16	Manuel de Falla	26	Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič	14

	UK		Francia		Austria	
46	Sergej Vasil'evič Rachmaninov	16	Carl Maria von Weber	24	Claude Debussy	13
47	Antonio Vivaldi	17	Charles Lecocq	28	Paul Hindemith	12
48	Dmitrij Dmitrievič Šostakovič	15	Gian Carlo Menotti	26	Alexander von Zemlinsky	12
49	Carl Maria von Weber	19	Giovanni Battista Pergolesi	23	Antonio Vivaldi	23
50	Gian Carlo Menotti	18	André Grétry	22	Gottfried von Einem	12
T.	7 - 3		2 - 1		5 - 2	

La tabella 1,6,3 mostra che l'opera in lingua italiana, rappresentata prevalentemente dai primi 5 compositori nella classifica della tabella 1.5.1, è presente più o meno in tutti i paesi, affiancata dai compositori locali. Le opere di alcuni di essi sono particolarmente concentrate nei paesi d'origine, ad esempio tra le 302 produzioni globali di Stanislaw Moniuzko (al quarantasettesimo posto nella tabella 1.5.1, 250 sono state allestite in Polonia, in cui è il quarto compositore più popolare.

Il motivo per cui ogni stato tende ad eseguire i compositori autoctoni è da attribuire a vari fattori:

- L'orgoglio nazionale, che non è certo scomparso dopo l'era fascista, e che si manifesta anche in quel campanilismo che dà origine a piccoli e grandi festival dedicati ai compositori nelle loro città d'origine.
- La tradizione esecutiva, che autoalimenta la fama dei compositori che hanno lavorato negli stessi luoghi in cui oggi si produce l'opera.
- La lingua delle opere, che coincide quasi sempre con la lingua del luogo per cui sono state scritte e spesso è anche la lingua del paese natale del compositore.

Quest'ultimo aspetto è forse meno rilevante a partire dall'introduzione dei sovratitoli, che consentono al pubblico di comprendere le opere indipendentemente dalla lingua cantata; questa invenzione viene attribuita a Lotfi Mansouri nel 1983 in una rappresentazione di *Elektra* di Strauss della Canadian Opera Company.²⁸

²⁸ NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, *Lotfi Mansouri*, <https://www.arts.gov/honors/opera/lotfi-mansouri> consultato in data 10/01/2026.

Il database di riferimento delle tabelle qui sopra inizia negli anni in cui i sovratitoli si stavano diffondendo anche nel resto del mondo; ciò non implica necessariamente un aumento di opere straniere, perché prima dei sovratitoli queste ultime venivano spesso rappresentate tradotte, seppur suscitando dibattito in merito alla liceità di tale operazione.

La consolidata prassi moderna di rappresentare le opere straniere in lingua originale, rende un po' più difficile insegnare le parti al coro e reperire cantanti adatti all'opera che conoscano bene la lingua, scoraggiandone quindi leggermente la programmazione. Tuttavia ciò ha portato anche ad un'elevazione della dignità artistica di tali opere; lo dimostra il fatto che invece le operette e i musical, appartenenti a una forma di teatro musicale più popolare, vengono più spesso eseguiti in traduzione. Generalmente l'operetta continua anche a inserire all'interno di ogni dramma, brani di origine esterna (appartenenti a qualunque genere), un'usanza che l'opera ha abbandonato proprio nel XIX secolo con quella crescita di importanza della figura del compositore, che secondo Senici ha favorito la formazione del repertorio.²⁹

Comunque sia, anche le opere scritte nella lingua nazionale vengono ovviamente presentate in lingua originale, ottenendo una dignità artistica analoga alle precedenti, e tendenzialmente per il pubblico sono più semplici da seguire, seppure talvolta siano scritte in una lingua arcaica e una forma poetica complicata. Infatti nelle opere in una lingua sconosciuta si può seguire il testo verbale solo attraverso la vista (ovvero tramite i sovratitoli), mentre nelle opere in una lingua conosciuta il testo verbale può essere seguito sia attraverso la vista che attraverso l'udito, se i cantanti hanno una buona dizione e un volume sufficiente (il che è comunque auspicabile per raggiungere una buona qualità artistica).

Per quanto riguarda la modernità del repertorio, il paese in cui più compositori contemporanei sono riusciti ad affermarsi tra i 50 più eseguiti, sono gli Stati Uniti d'America, patria anche di Philip Glass, l'unico compositore vivente nella precedente classifica mondiale della tabella 1.5.1. Questa caratteristica rende gli Stati Uniti un sistema produttivo particolarmente interessante da studiare per capire quali sono le condizioni che in quell'ambiente favoriscono lo sviluppo dell'opera contemporanea.

²⁹ Cfr. cap. 1.2.

Perciò, considerando che il numero di produzioni e rappresentazioni operistiche in Italia non differisce molto da quello degli Stati Uniti (tab.1.6.1.) e considerando che entrambi gli stati adottano un sistema di produzione stagionale come descritto sopra, pare interessante cercare di confrontare il repertorio italiano con quello statunitense in modo da evidenziarne le differenze e cercare di comprenderne le cause.

Un altro motivo per cui si è deciso di occuparsi degli Stati Uniti, è che la maggior parte degli studi sul repertorio sono stati effettuati nel contesto statunitense. Queste ricerche, che sono riassunte nel capitolo 2, saranno il punto di partenza per l'analisi presentata nei capitoli successivi.

Capitolo 2: Gli studi sul repertorio

2.1 La crescente standardizzazione del repertorio negli anni '70

Il fenomeno della crescente standardizzazione del repertorio è stato messo in luce per la prima volta nel mondo accademico da Rosanne Martorella, attraverso due pubblicazioni dal contenuto simile, in cui rileva l'assenza di studi di settore e ne auspica lo sviluppo³⁰. La tradizione di studi marxista che mette in relazione la struttura di mercato con lo stile degli artisti era stata applicata in quegli anni alla popular culture e Martorella spera di poter mettere in relazione il sistema economico della produzione operistica con le opere che vengono presentate al pubblico nel suo mondo, gli Stati Uniti di 50 anni fa, in cui l'avanguardia è relegata ad una subcultura accademica, che non interessa né al pubblico né ai mecenati.

³⁰ ROSANNE MARTORELLA, *The Structure of the Market and Musical Style: The Economics of Opera Production and Repertoire: An exploration* in « International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» 1975, 6/2, pp. 241-254, <https://www.jstor.org/stable/836608> e ROSANNE MARTORELLA, *The Relationship between Box Office and Repertoire: A Case Study of Opera* in «The Sociological quarterly», Summer 1977, 18/3, pp.354-366, <https://www.jstor.org/stable/4105839>.

Tab 2.1.1. Opere standard e opere contemporanee negli Stati Uniti dal 1966 al 1975.³¹**Table 3. Works Produced and Number of Performances in the United States: Standard* and Contemporary Repertoire (1966-1975)**

	Number	Percent
<i>Performances</i>		
Standard	28,060	64
Contemporary	15,631	36
Total	43,691	100
<i>Composers</i>		
Standard	112	31
Contemporary	255	69
Total	367	100
<i>Productions</i>		
Standard	550	46
Contemporary	641	54
Total	1,191	100
<i>Average number of performances by composer:</i>		
Standard	250	
Contemporary	61	

*Operas premiered before 1930

Source: See Opera Repertory 1966-1972, Central Opera Service, 1972; and "United States Opera Survey 1974-1975," (Rich, 1975:40-3).

Table 4. Annual Reappearance of Standard and Contemporary Repertoire (1966-1972)

Total Repertoire	Less 10		Reappearance		
	Number	%	Number	%	
Standard	341	163	48	58	17
Contemporary	463	338	73	27	.06

Source: See Opera Repertory 1966-1972, Central Opera Service, 1972.

³¹ MARTORELLA, *The Relationship Between Box Office and Repertoire*, cit., p. 361.

Utilizzare il 1930 come spartiacque è una decisione arbitraria, ma operativamente piuttosto efficace; vengono considerate contemporanee le opere scritte fino a 35 anni prima dell'anno di inizio del gruppo studiato e 44 anni prima dell'ultimo anno del gruppo, escludendo interamente le opere di Puccini, che terminano con Turandot nel 1926 e che sono certamente da considerare come appartenenti al repertorio standard.

Tab. 2.1.2. Opere contemporanee rappresentate nei maggiori teatri degli Stati Uniti dal 1971 al 1976.³²

Table 5. Total Number of Performances and Contemporary Repertoire by Percentages: Metropolitan, New York City, Lyric Opera of Chicago, and San Francisco (1971-1976)

	Chicago	Metropolitan	New York	San Francisco
<i>1971-1972</i>				
Total number performances	44	281	67*	72
Percent contemporary	0	0	24*	19
<i>1972-1973</i>				
Total number performances	47	223	163	64
Percent contemporary	0	3	12	11
<i>1973-1974</i>				
Total number performances	48	211	160	80
Percent contemporary	0	0	9	10
<i>1974-1975</i>				
Total number performances	47	210	156	76
Percent contemporary	0	12	13	5
<i>1975-1976</i>				
Total number performances	46	189	158	77
Percent contemporary	0	0	9	5

*Represents figures for the spring season only.

³² Ivi, p. 362.

La percentuale di opere contemporanee nei quattro maggiori teatri d'opera degli Stati Uniti per le cinque stagioni della tabella 2.1.2 è di molto inferiore alla media nazionale dal 1966 al 1975. Martorella stima che delle 463 opere contemporanee citate nella tabella 2.1.1 che sono state eseguite complessivamente più di 10.000 volte dal 1966 al 1972, più del 90% sono state organizzate dalle università.

La sua teoria è che i teatri con un'alta spesa annuale non possono permettersi di presentare opere sperimentali più rischiose perché devono necessariamente avere un rientro maggiore possibile dei soldi spesi per le produzioni, che in quel periodo erano in crescita a causa dell'inflazione.

Ricordiamo che la decisione del 1971 di Nixon di abolire la convertibilità oro-dollaro e gli shock petroliferi stavano causando negli anni '70 una stagflazione, ovvero una bassa crescita accompagnata da alta inflazione abbassando il valore reale del PIL.

In sostanza sembra trattarsi di una crisi economica a cui il mercato operistico ha reagito in modo analogo alla crisi del 1848 e del 1945 in Italia, ovvero ripiegando sul repertorio più standardizzato per minimizzare il rischio di abbassamento dei ricavi della biglietteria, che in quegli anni costituivano ancora la maggior parte degli introiti delle compagnie.

Gli effetti della standardizzazione cambiano totalmente il modo in cui l'opera viene vissuta e incidono sulla dimensione estetica e strutturale delle opere:

Middle class sponsorship has emphasized the role of the virtuoso singer and an emphasis on performing virtuosity rather than on music so that we presently witness the authority of the superstar conductor and stage director. Since there is little diversity 'in the selections of repertoire, and little commissioning of new works, the way operas are produced becomes most important. Audiences come to hear singers, while stage directors and conductors provide dramatic changes to the old staples. The desire for the spectacular and the advance in stage technology have facilitated this trend.³³

³³ ROSANNE MARTORELLA, *The Structure of the Market and Musical Style*, cit., p, 251.

Tab. 2.1.3. Perdite nette per ogni performance di opera del Met da settembre 1972 a febbraio 1973.³⁴

TABLE 2
 OPERAS RANKED BY NET LOSS PER PERFORMANCE
 METROPOLITAN OPERA
 (SEPTEMBER 1972 TO FEBRUARY 1973)

<i>Rank</i>	<i>Opera</i>	<i>Box Office</i>	<i>Loss per Performance</i>
1	Aida	98%	\$ 29,000
2	Walkure	96	25,000
3	Siegfried	97	24,500
4	Sonnambula	77	24,500
5	Orfeo	70	23,000
6	Un Ballo	80	23,000
7	Macbeth	84	22,000
8	Lucia	84	22,000
9	Giovanni	86	20,000
10	Pique Dame	80	20,000
11	Faust	89	19,000
12	La Traviata	93	18,000
13	Carmen	98	18,000
14	Romeo	81	17,000
15	Otello	95	17,000
16	Norma	98	16,000
17	Flute	92	15,000
18	Rigoletto	92	15,000
19	La Boheme	93	14,500
20	La Fille	98	14,000
21	Butterfly	94	13,000

SOURCE: Metropolitan Opera Association, 1973.

La tabella 2.1.3 mostra come alcune opere programmate dal Metropolitan riescano a limitare notevolmente le perdite per performance, grazie ad un'alta percentuale di riempimento della sala, ma questo non è necessariamente dovuto al gusto del pubblico per l'opera. Ad esempio nelle recite di *la fille du régiment* il teatro era quasi pieno grazie alla presenza di Pavarotti e della Southerland, mentre *Lucia di Lammermoore*, opera solitamente tra le favorite del pubblico, arriva ad un 84% di riempimento quando gli interpreti principali non sono delle superstar.

Vi sono invece alcune opere più costose da produrre per la loro lunghezza o per la necessità di impiegare un maggior numero di persone nella rappresentazione, risultando in una

³⁴ Ivi, p. 246.

notevole perdita per il teatro anche quando la sala è quasi piena. Questo porta Martorella a concludere che:

What companies select for presentation depends on what the public buys-paradoxically, at times irrespective of its cost. For example, "Aida" is the most popular and yet the most expensive production; consequently, it receives the highest number of performances. Still, this too must be viewed in light of the precarious economic structure which needs some ideology to come to terms with the increasing rationalization within this artistic community. The standardization has forced the repeat of such expensive extravaganzas as "Aida" solely because of their popularity; at the same time, without accounting for the overall economic losses such productions create, managers can boast of the increase in box-office sales.³⁵

Ecco perché la massimizzazione del profitto da biglietteria (o per meglio dire la minimizzazione del deficit) non spiega del tutto le scelte del repertorio. La standardizzazione secondo Martorella deriva dai gusti conservatori degli abbonati e dei donatori.

In una successiva monografia³⁶ Martorella stima che le entrate non commerciali dei teatri d'opera statunitensi si aggirano attorno al 40% del budget totale. Come mostra la tabella 2.1.4, una buona parte dei contributi proviene da donazioni individuali. Negli anni Settanta questo genere di entrate assume sempre maggiore importanza grazie all'aumento delle donazioni da fondazioni e aziende. Tuttavia l'effetto di questi contributi sul repertorio non è scontato:

The trend toward "standardization" — producing operas which have survived a competitive selection over time — occurs with greater consistency in larger companies. The Metropolitan was seen as more conservative than, for example San Francisco or the New York City opera. The similarities between the Metropolitan and Chicago, though of different size, makes one wonder whether the significant factor in a "conservative" outlook is great reliance on contributions, the star system or the support of longer season. Contributions for the Chicago Opera almost equaled income for some years, while contributions for the Metropolitan represent only about 30 percent of Box office income.³⁷

³⁵ MARTORELLA, *The Relationship Between Box Office and Repertoire*: cit., p. 364.

³⁶ ROSANNE MARTORELLA, *The Sociology of Opera*, New York, Praeger publishers 1982.

³⁷ Ivi, p.109.

Infatti la presenza di superstar può essere usata per attirare il pubblico verso le opere meno popolari, come fanno la San Francisco Opera e la New York City Opera. Quest'ultima compagnia, non potendo competere con la capacità produttiva del Metropolitan, ha scelto di differenziarsi attraverso un maggiore livello di sperimentazione e la programmazione di opera contemporanea.

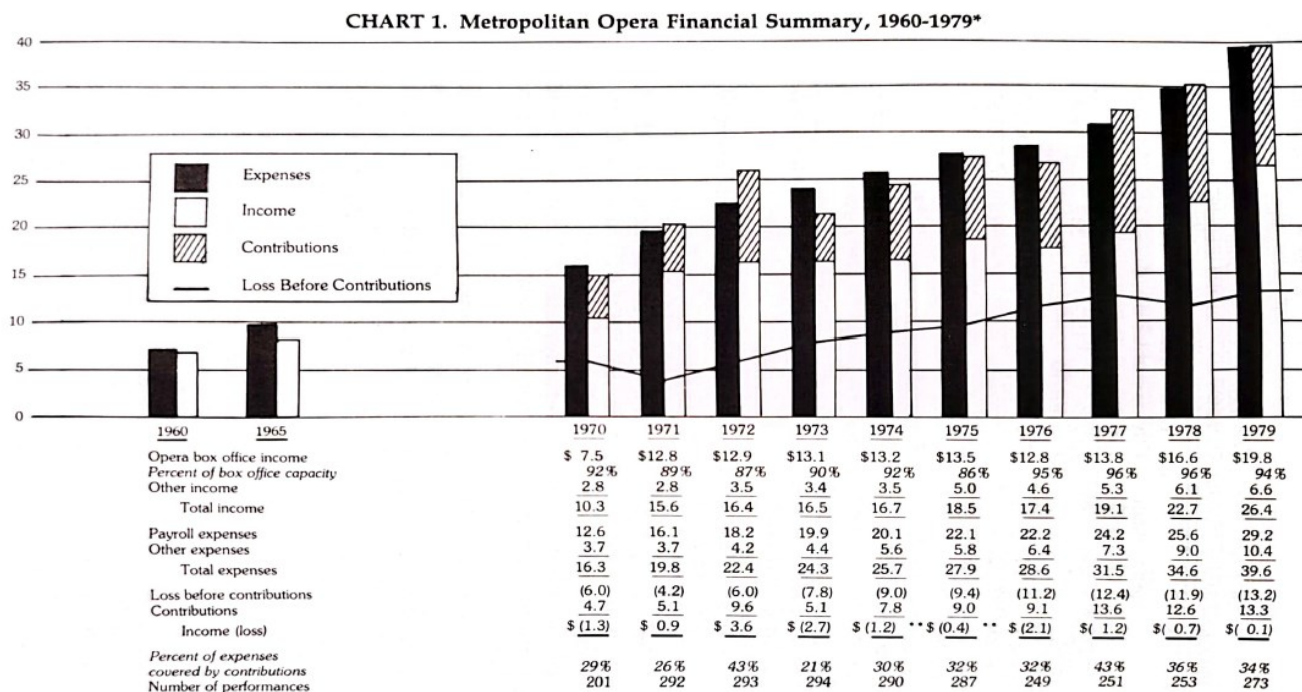
Tab. 2.1.4. Distribuzione dei contributi per le compagnie teatrali degli Stati Uniti.³⁸

TABLE 7
PERCENT DISTRIBUTION OF UNEARNED INCOME 1970-71

	Budget Size of Opera				Metropolitan Opera
	Under \$250,000 (13)	\$250,000 to \$500,000 (9)	\$500,000 to \$1,000,000 (4)	Over \$1,000,000 (4)	
Individual contributions	24	19	57	47	55
Business contributions	3	11	6	14	11
Combined/United Art Fund contributions	22	20	0	5	0
Local foundation contributions	7	16	10	11	14
Other local contributions	13	13	5	5	6
<i>Total local nongovernment contributions</i>	69	79	78	82	86
Federal government grants	10	11	8	0	0
State government grants	3	0	2	5	8
Local government grants	6	4	6	6	5
<i>Total government grants</i>	19	15	16	11	13
National foundation grants	12	6	6	6	0
Total government/national foundation grants	31	21	22	17	13
Total contributed/grant income	100	100	100	99	99
Total local contributions/grants	75	83	84	87	91
Corpus earnings used for operations	0	0	0	1	1

SOURCE: *The Finances of the Performing Arts, V. I, A Survey of 166 Professional Nonprofit Resident Theaters, Operas, Symphonies, Ballets, and Modern Dance Companies*. Ford Foundation, 1975: 77.

³⁸ Ivi, p.68.

Tab. 2.1.5. Guadagni, spese e contributi per il Metropolitan dal 1960 al 1979.³⁹

SOURCE: Metropolitan Opera Annual Report, 1979.

* In millions.

Il limite degli studi di Martorella è dato dal fatto che si concentrano sui teatri più importanti, mentre per notare nella programmazione teatrale l'effetto di elementi come la quantità di donazioni, occorre analizzare una grande quantità di teatri perché ogni istituzione ha le proprie usanze e la programmazione può mutare anche in base al direttore artistico presente al momento o altre variabili inaspettate.

2.2 Misurare l'innovazione

Il primo studio che cerca di misurare l'innovazione nel sistema produttivo teatrale è stato effettuato da Paul Dimaggio e Kristen Stenberg nel 1985⁴⁰ in riferimento alla programmazione per le stagioni 1977/1978 e 1978/1979 dei 165 "resident theatres", i teatri stabili degli Stati Uniti,

³⁹ Ivi, p.62

⁴⁰ PAUL DI MAGGIO, KRISTEN STENBERG, *Why Do Some Theatres Innovate More than Others? An Empirical Analysis*, in «Poetics», 1985, 14, pp. 107-122.

che in quel periodo erano membri del *Theatre Communications Group*, che ha fornito i dati utili allo studio. Questo gruppo include quasi tutti i teatri più importanti dell'epoca, promotori di ogni genere di spettacolo teatrale, e per ogni teatro gli autori hanno calcolato un indice “di conformità”

This index represents the mean number of times that each play produced by any given theater was produced by all theatres in our population. By definition, theatres that performed popular works scored high in this index; theaters that performed unpopular works scored low (a score of '1' means that no other theatre produced any of the plays in a given theatres' repertoire. A score of '5' means that, on average, each play in the repertoire was produced by four other theatres).⁴¹

Anche se questo indice non si occupa dell'innovazione registica e stilistica, ha il vantaggio di essere oggettivo e misurabile e l'abbassarsi del suo valore correla per metà con ciò che gli esperti interrogati per lo studio definivano “innovativo”. Attraverso il calcolo di questo valore si può stimare numericamente il livello di convenzionalità (e per converso il livello di innovazione) di ogni teatro.

Riprendendo anche alcune idee di Martorella gli autori formulano alcune ipotesi per spiegare per quale motivo questo indice varia da un teatro all'altro:

1. Dal momento che il guadagno del teatro dipende in larga parte dal pubblico che riesce a raggiungere, il teatro innovativo, tende a svilupparsi in aree più popolate e con maggior capitale culturale, dato che questi fattori permettono di avere più pubblico. Per questa analisi si prendono in considerazione la popolazione della città, il livello mediano di educazione e la percentuale di lavoratori impiegati in lavori altamente specializzati o gestionali.
2. I teatri che dipendono percentualmente meno dal guadagno di botteghino, perché vengono finanziati attraverso elargizioni private e fondi pubblici, sono più portati all'innovazione. I dati di riferimento sono la capacità della sala e la percentuale di pubblico pagante che la riempie. Si sostiene, più o meno come aveva fatto in precedenza Martorella, che i grandi

⁴¹ Ivi, p. 111.

teatri hanno bisogno di riempire più posti, anche a causa dei costi maggiori, e perciò programmano opere più popolari

3. L'istituzionalizzazione dei teatri porta a un repertorio più conformista, dove per istituzionalizzati si intendono i teatri con alti budget, alte percentuali di guadagno dagli abbonamenti e strutture amministrative differenziate.
4. Poiché vi sono alcuni teatri nati con l'intento di innovare e alcuni direttori teatrali che ne hanno fatto la loro missione professionale, si ipotizza che la conformità sia positivamente correlata:
 - alla predominanza all'origine del teatro di attori, studiosi teatrali e simili rispetto a manager, scuole o altre figure non artistiche,
 - alla presenza di sovrintendenti con background manageriale anziché artistico
 - alla dominanza nel processo decisionale del sovrintendente rispetto al direttore artistico

Le ipotesi sono state verificate attraverso la regressione lineare ai minimi quadrati.⁴² Si tratta di un metodo statistico, che, considerando l'indice di conformità come variabile dipendente y , è in grado di stimare quanto le variabili indipendenti x influiscono sul valore di y , creando una funzione lineare che approssima la disposizione dei punti nel piano cartesiano, rappresentabile tramite un'intercetta e un numero di coefficienti angolari parziali pari al numero di variabili indipendenti: $y = k + (B_1 + B_2 + B_3 \dots)x$.

I risultati sono presentati nella tabella 2.2.1. Ogni riga riporta due coefficienti: il primo, chiamato B o coefficiente metrico, è il coefficiente angolare parziale della retta calcolata dalla regressione, (di cui viene specificata l'intercetta nella terzultima riga), mentre il secondo, chiamato β , è il coefficiente standardizzato, ovvero B per la deviazione standard della variabile indipendente diviso per la deviazione standard della variabile dipendente ($B \cdot \frac{\sigma_x}{\sigma_y}$). Calcolare il coefficiente standardizzato permette di confrontare la capacità predittiva di variabili indipendenti con metriche anche molto diverse tra loro.

⁴² Per un approfondimento sulla regressione si veda HAIR, BLACK, BABIN, ANDERSON, *Multivariate Data Analysis*, Cheriton, Cengage 2019, https://eli.johogo.com/Class/CCU/SEM/_Multivariate%20Data%20Analysis_Hair.pdf.

I fattori che incidono maggiormente sulla convenzionalità sono il budget e il luogo. La correlazione tra la convenzionalità e il budget non è presente a New York City (modello GEN-B), mentre è chiara in tutti gli altri teatri (modello GEN-A). Gli autori ipotizzano che l'alta domanda presente a New York e l'alto livello di competizione tra i teatri stabili e i teatri di Broadway portino naturalmente ad una differenziazione.

Infatti aggiungendo al modello le caratteristiche demografiche relative alla domanda (Hyp.1), aumenta leggermente la capacità predittiva della regressione (R^2). I risultati portano gli autori a sostenere che l'istruzione mediana⁴³ è il fattore più importante dei tre, ma si tenga conto che il risultato può essere falsato da un problema molto comune nelle regressioni chiamato multicollinearità.

La presenza di un coefficiente standardizzato maggiore rispetto agli altri non dimostra con certezza la maggiore incidenza di una variabile indipendente quando si introducono contemporaneamente tre variabili che presentano un'alta correlazione. È intuitivo che il numero di famiglie con reddito superiore a 15.000\$ nell'area metropolitana sia correlato in modo positivo e significativo con l'istruzione mediana e con il totale della popolazione, perciò stimare il reale impatto di queste variabili indipendenti è piuttosto complesso.

Introducendo i fattori di dipendenza dal mercato (Hyp.2) si può osservare che fuori da New York la capacità dei teatri correla positivamente con l'indice di conformità, mentre a New York la capacità non ha effetto a parità di riempimento della sala e di percentuale del budget guadagnata (non donata dallo stato e dai privati).

Oltre al budget gli autori non hanno trovato parametri significativi per misurare l'istituzionalizzazione, perciò i modelli Hyp. 3 vengono utilizzati per verificare l'importanza del budget guadagnato in relazione al totale. L'introduzione di questo valore riduce l'impatto del budget di più del 20% suggerendo che, come aveva ipotizzato Martorella, i teatri con più budget sono più conformisti anche perché dipendono di più dai guadagni generati.

⁴³ Ordinando i dati secondo ordine crescente o decrescente, si definisce mediana il valore che si colloca a metà dell'elenco. In una *distribuzione normale* tale valore coincide con la media e la moda, ma a seconda dei dati studiati la mediana può essere più significativa della media; lo è, ad esempio, quando si analizza lo stipendio medio mensile, che ha un'alta varianza verso l'alto per pochi individui. In questo caso viene usata la mediana anche perché l'istruzione non è un dato numerico e quindi non è possibile calcolare una media.

Per i modelli Hyp. 4 i dati in merito al background dei direttori e la loro relativa autorità vengono da un sondaggio inviato per posta, a cui hanno risposto due terzi delle organizzazioni studiate. I teatri fondati da artisti che non sono più coinvolti con il teatro fondato risultano più innovativi dei teatri fondati da organizzazioni, tuttavia i teatri fondati dai loro attuali direttori artistici sono altrettanto conformisti. Gli autori presumevano anzi che quest'ultimo gruppo fosse ancora più innovativo, dato che il direttore artistico fondatore dovrebbe continuare a promuovere nuove idee; questo fenomeno si potrebbe spiegare con l'impigritimento motivazionale, dato dalla permanenza nello stesso ruolo.

Viene anche confermato che i sovrintendenti con una formazione amministrativa presentano una programmazione più conformista, e così avviene anche quando il sovrintendente ha più potere del direttore artistico, ma tutte le variabili relative alla quarta ipotesi non influiscono in modo molto forte sulla variabile dipendente, evidenziando quanto sia complesso stimare questi fattori umani, che emergono con più chiarezza in ricerche qualitative.

Tab. 2.2.1. Risultati della regressione.⁴⁴

Table 1
Regression analyses of predictors of repertoire conformity.

	General Model			Hyp. 1		Hyp. 2		
	GEN	GEN-A	GEN-B	1	1-A	2	2-A	2-B
<i>I.V.s.</i>								
L-OPEX	0.545	0.638	0.120	0.556	0.698	0.569	0.610	0.190
	0.329	0.385	0.097	0.336	0.421	0.348	0.335	0.277
NYC	-1.291	-	-	-0.920	-	-1.288	-	-
	-0.306			-0.217		-0.304		
EDUC	-	-	-	-0.051	-0.053	-	-	-
				-0.151	-0.181			
POP	-	-	-	-0.130	-0.101	-	-	-
				-0.155	-0.111			
INC	-	-	-	-0.002	-0.003	-	-	-
				-0.092	-0.133			
CAPAC	-	-	-	-	-	0.677	0.803	-
						0.203	0.220	
EARN	-	-	-	-	-	-	-	0.948
								0.279
PAID	-	-	-	-	-	-	-	-0.018
								-0.292
INT	0.133	-0.729	1.148	7.975	7.069	0.024	-0.084	1.575
d.f.	157	121	38	152	113	139	107	27
R ²	0.239	0.148	0.010	0.275	0.225	0.343	0.174	0.244

General model is model with size and New York location as only independent variables. An 'A' after the model name refers to a model tested on only those cases outside of New York City. A 'B' after a model name refers to a model tested on only cases from New York City. (Because hypothesis 1 deals with measures at the metropolitan level, there is no Model 1-B.) I.V. = independent variables, INT = intercept, d.f. = degrees of freedom, R² is the percentage of variation explained by the model. The hypothesis number refers to the text.

Variable explanations. L-OPEX = natural logarithm of operating expenditures, NYC = New York City location (1 = yes; 0 = no), EDUC = median education of metropolitan adult residents in years, POP = natural logarithm of metropolitan population, INC = number of family incomes in metropolitan area greater than \$15,000 (in thousands), residualized on POP, CAPAC = natural logarithm of capacity of largest house, residualized on L-OPEX, EARN = percentage of income that was earned, PAID = the percentage of seats filled with paid attenders.

Metric coefficients are directly above standardized coefficients.

(segue)

⁴⁴ Ivi, p.117,119.

Table 2
Regression analyses of predictors of repertoire conformity.

	Hyp. 3			Hyp. 4				
	3	3-A	3-B	4 ^a	4 ^b	4-A ^a	4-A ^b	4-B ^b
<i>I.V.s.</i>								
L-OPEX	0.417	0.583	0.011	0.620	0.538	0.757	0.644	0.127
	0.252	0.339	0.009	0.366	0.325	0.428	0.374	0.103
NYC	-1.142	-	-	-1.748	-1.336	-	-	-
	-0.270			-0.403	-0.316			
EARN	2.089	1.142	2.916	-	-	-	-	-
	0.264	0.121	0.657					
ART	-	-	-	0.903	0.571	0.783	0.379	0.640
				0.242	0.153	0.213	0.101	0.173
ORG	-	-	-	1.208	0.925	1.183	0.795	-
				0.203	0.167	0.220	0.160	
MGTOP	-	-	-	0.389	-	0.512	-	-
				0.136		0.178		
MGED	-	-	-	-	-	0.796	-	-
						0.178		
INT	-0.275	-0.697	0.413	-1.508	-0.272	-2.694	-0.747	0.567
d.f.	155	120	37	89	154	68	119	37
R ²	0.300	0.160	0.434	0.371	0.267	0.277	0.169	0.039

^a Model with survey respondents only, ^b Model with full population.

Hypothesis numbers are keyed to discussions in text. An 'A' after a model number refers to a model tested on only those cases outside of New York City. A 'B' after a model number refers to models tested on only cases from New York City. I.V. = independent variables, INT = intercept, d.f. = degrees of freedom, R² = the percentage of variation in conformity explained by the model. *Variable explanations.* L-OPEX = natural logarithm of operating expenditures, NYC = New York City location (1 = yes; 0 = no), EARN = percentage of income that was earned, ART = theatre founded by current artistic director (1 = yes; 0 = no), ORG = theatre founded by an organization (1 = yes; 0 = no), MGTOP = hierarchical relationship between managing director and artistic director, as reported by former, with 1 = former superior, 0 = formal equality, and -1 = latter superior, MGED = '1' is managing director has educational background in administration, '0' otherwise.

Metric coefficients are directly above standardized coefficients.

I risultati ottenuti sono molto interessanti, ma dal momento che nel gruppo studiato sono presenti teatri di generi molto diversi tra loro, alcune delle correlazioni rilevate potrebbero

derivare dalla corrispondenza tra x e y solo per i musical (specialmente per New York City) o solo per i teatri di prosa.

La grande variabilità del budget totale delle compagnie, ha portato gli autori ad utilizzare il logaritmo naturale delle spese come variabile indipendente, per attenuare la curva dei valori e non incorrere in eteroschedasticità⁴⁵ durante la regressione, ma questo deve ricordare che il budget degli spettacoli d'opera è sensibilmente più alto della prosa, perciò la correlazione dell'indice di conformità con il budget potrebbe essere dovuta alla maggiore convenzionalità degli spettacoli d'opera rispetto agli spettacoli di prosa.

Sebbene questo aspetto renda poco robuste le loro conclusioni, Di Maggio e Stenberg hanno il merito di aver inventato un metodo efficace per misurare la conformità del repertorio, che verrà utilizzato anche da altri studiosi.

2.3 I Fattori socio-economici dell'innovazione

Uno studio più mirato al settore operistico è quello di J. Lamar Pierce,⁴⁶ che utilizza i dati, forniti da Opera America, in merito alle rappresentazioni dal 1989 al 1994. Opera America è un'associazione che riunisce le maggiori istituzioni d'opera americane promuovendo il networking professionale e raccogliendo i dati delle performance.⁴⁷

Dall'elenco vengono escluse le operette e i musical, in quanto questi spettacoli vengono solitamente eseguiti da teatri musicali differenti da quelli presenti nei dati di Opera America ed a causa della mancanza di sufficienti dati, avrebbero assunto un valore di conformità assai minore, rispetto a quello reale, falsando l'indice di conformità dei teatri.

⁴⁵ L'eteroschedasticità si verifica quando i residui non sono equamente distribuiti nella popolazione di riferimento. In questo caso l'alto valore di x non corrisponderebbe ad altrettanta varianza di y .

⁴⁶ J. LAMAR PIERCE, *Programmatic Risk-Taking by American Opera Companies* in «Journal of Cultural Economics», February 2000, 24/1, pp. 45-63, <https://www.jstor.org/stable/41810712>.

⁴⁷ Queste informazioni sono attualmente disponibili in un apposito database: <https://memboa.operaamerica.org/Applications/Schedule/index.aspx>. Tuttavia non sono presenti le performance precedenti al 1991. In un breve scambio di mail, nel gennaio 2026 la *research manager* di Opera America, Irene Fitzgerald-Cherry mi ha confermato che nella loro sede di New York sono disponibili in formato cartaceo i dati a partire dal 1982, ma devono ancora essere digitalizzati.

Tra le circa 100 istituzioni di Opera America, lo studio calcola l'indice di conformità per le 64 che avevano dati disponibili per almeno quattro dei cinque anni presi in esame, prendendo comunque in considerazione le produzioni delle altre compagnie per il calcolo del valore di frequenza da assegnare ad ogni opera.

Per creare una regressione che ha come variabile dipendente l'indice di conformità, Pierce introduce variabili indipendenti che ritiene abbiano effetto sulla programmazione di lungo periodo; viene ipotizzato un modello di mercato in cui le variabili socio-economiche della popolazione spiegano il gusto per opere più o meno convenzionali (la domanda) e il modo che hanno i teatri di raccogliere denaro incide sulla loro programmazione (l'offerta). La possibilità dell'autore di reperire i dati solo per alcune di queste compagnie, riduce a 35 i teatri inclusi nei calcoli finali.

Le variabili socio-economiche prese in considerazione sono: conservativismo, inflessibilità (carenza di istruzione), sofisticazione e PIL pro capite. In effetti le prime tre caratteristiche rientrano in quello che Di Maggio e Stenberg avevano chiamato patrimonio culturale, che incide sul desiderio di andare a vedere opere e il PIL pro capite rappresenta sia l'effettiva possibilità di acquistare i biglietti, sia l'appartenenza ad una classe sociale, che, come aveva evidenziato Martorella, può portare a delle modifiche nel sistema produttivo.

Tra le variabili proposte, solamente il PIL pro capite è misurabile oggettivamente; per le altre Pierce utilizza un metodo potenzialmente efficace, ma non molto chiaro:

These variables were determined by the donating by randomly surveying people in particular metropolitan areas with specific questions to measure the desired characteristics. The responses of the samples within a given city were tabulated to form a measurement of particular characteristic levels. These are the measurements presented here.

Non viene riportata alcuna informazione sulle domande presenti nei sondaggi, sul campione testato o sul calcolo effettivo delle variabili, perciò non si sa cosa siano effettivamente i numeri testati, specialmente la sofisticazione che viene definita solo come l'opposto della

semplicità e l'inflessibilità che dovrebbe rappresentare l'elasticità mentale della popolazione, ma si tratta di un concetto piuttosto vago.

Tab. 2.3.1. Correlazione tra le variabili indipendenti e l'indice di conformità. La significatività (p) è la probabilità che la correlazione sia dovuta al caso.⁴⁸

Table II. Correlation of independent variables with programmatic conventionality

	Pearson correlation with dependent variable	Significance (two-tailed)
Conventionality	1	
Conservatism	0.471	0.005
Inflexibility	0.473	0.01
Sophistication	-0.201	0.255
Per capita income	0.538	0.001
Individual	-0.195	0.263
Budget	-0.251	0.046
NEA	-0.526	0.001
Foundations	0.104	0.554
Corporations	0.071	0.685
Non-federal	0.585	0.0001

Stando ai calcoli di Pierce, l'indice di conservatorismo e quello di inflessibilità correlano positivamente con l'indice di conformità, mentre l'indice di sofisticazione non sembra avere rilevanza statistica.

I dati relativi ai finanziamenti delle istituzioni sono stati forniti da Opera America, con l'impegno dell'autore a non divulgarli. Viene preso in considerazione il budget totale e le percentuali di proventi derivanti rispettivamente da: donazioni di singoli privati, NEA (governo federale), governo non federale, fondazioni, aziende.

Le donazioni dai singoli privati, dalle fondazioni e dalle aziende sembrano non correlare con l'indice di conformità, perciò queste variabili, insieme all'indice di sofisticazione sono escluse dalla regressione finale.

⁴⁸ PIERCE, *Programmatic Risk-Taking by American Opera Companies*, cit. p. 57.

Tab. 2.3.2. Risultati della regressione.⁴⁹

Table III. Regression results

<i>n</i>	Adj. <i>R</i> -squared	Standard error	Residual df	Significance	<i>F</i>
32	0.479	4.77	25	0.001	5.75
	Unstandardized coefficients		Standardized	<i>t</i>	Significance
	<i>B</i>	Std. error	coefficients (beta)		
Constant	-8.224	30.186		-0.272	0.788
Budget (100,000s)	-0.015	0.017	-0.131	-0.902	0.375
Conservatism	0.135	0.139	0.174	0.971	0.341
Inflexibility	0.053	0.126	0.08	0.421	0.678
NEA	-1.184	0.584	-0.305	-2.029	0.053
Non-federal	0.658	0.263	0.38	2.498	0.019
Per capita income	-0.000078	0	-0.03	-0.179	0.859

Per quanto riguarda i fattori socio-economici i risultati sono influenzati dall'alta correlazione tra il Pil pro capite, il conservatorismo e l'inflessibilità, che provoca multicollinearità, tuttavia questi valori sono stati inclusi nel modello perché influiscono sulla variabile dipendente nel modo atteso dall'autore dando origine a stagioni più convenzionali quando il popolo è più conservatore, meno istruito e più povero. In effetti, come nello studio precedente, è piuttosto complesso stabilire quale tra questi fattori sociali influisca direttamente sulla convenzionalità delle opere, o ancora se queste tre caratteristiche correlano con un'altra più importante.

A differenza dello studio di Di Maggio e Stenberg il budget non è stato inserito nella regressione con una funzione logaritmica, ma per evitare l'eteroschedasticità Pierce afferma di aver eliminato l'istituzione col budget più alto. Probabilmente ha eliminato anche la seconda e la terza, dal momento che le compagnie incluse nel modello di regressione sono 32 anziché 35. Ne risulta che il budget ha una correlazione lievemente negativa con l'indice di conformità, sconfessando la tesi di Martorella che i teatri ad alto budget hanno un repertorio più conformista perché dipendono maggiormente dagli introiti di biglietteria e anche la tesi di Di Maggio e

⁴⁹ Ivi, p. 58

Stenberg che il budget porta ad una maggiore istituzionalizzazione e quindi ad un repertorio meno innovativo.

La percentuale di fondi provenienti dal NEA ha una relazione negativa con l'indice di conformità, mentre la percentuale di fondi provenienti dal governo non federale ha una relazione positiva. L'ipotesi di Pierce è che i politici locali che devono finanziare l'opera, a volte sono essi stessi spettatori e comunque di solito sono almeno a conoscenza della programmazione operistica; è interesse dei politici che l'attività da essi finanziata piaccia all'elettorato, perciò le compagnie con più finanziamenti dai governi locali, tendono a programmare opere più convenzionali per non perdere questi finanziamenti.

The exact opposite was expected and found for the National Endowment for Arts. The NEA is well-known for its support of newer and more controversial art. It does not tend to pressure particular behavior on opera companies, but rather serves to support productions universally. NEA money therefore decreases financial pressure on opera companies and gives them greater ability to produce higher-risk operas⁵⁰

Comunque sia, il fatto che i teatri con più finanziamenti del NEA siano in grado di produrre opere più rischiose non spiega come mai la direzione dovrebbe scegliere di produrre opere del genere. In effetti il concetto di rischio, che è alla base delle tesi di Pierce, è qualcosa che qualunque impresa deve valutare: è naturale che i teatri d'opera con meno possibilità economiche siano meno disposti al rischio, così come è più probabile che un piccolo risparmiatore investa in obbligazioni AAA rispetto ad altre più rischiose, tuttavia in economia l'alto rischio è correlato ad altro rendimento, altrimenti nessuno acquisterebbe i titoli rischiosi, mentre per quanto riguarda la programmazione teatrale, occorre chiedersi cosa c'è da guadagnare per una compagnia che programma opere meno convenzionali, altrimenti quando il rischio è fine a se stesso non si può più parlare di investimenti, ma di gioco d'azzardo.

⁵⁰ Ivi, p. 59.

2.4 L'ideologia del nuovo

Un articolo di Sasha Metcalf mostra due esempi di direttori teatrali che nei primi anni Ottanta hanno contribuito allo sviluppo del repertorio contemporaneo, ponendo particolarmente in rilievo le opere di Philip Glass, che negli anni '80 divennero l'emblema del rinnovamento dell'opera.⁵¹ Secondo Harvey Lichtestein, produttore esecutivo della Brooklyn Academy of Music e David Gockley, direttore generale della Houston Grand Opera, la sintesi di Glass tra avanguardia e popular music riusciva ad attrarre un pubblico giovane e riempire i teatri.

Negli anni in cui il Metropolitan manteneva un repertorio molto convenzionale, Lichtestein ebbe successo perché riuscì a intercettare una “Soho audience consisting of young painters and individuals who were not part of the Lincoln Center or Carnegie Hall crowd”,⁵² infatti l'80% del suo pubblico aveva meno di quarant'anni e il 23% meno di venticinque anni. In questo contesto la trilogia minimalista di Glass (*Einstein on the Beach*, *Satyagraha* e *Akhnaten*) rappresenta un tipo di opera contemplativa in contrasto rispetto ad una “realistic or naturalistic tradition that emphasized the singing and music of opera at the expense of theatre and visual arts”.⁵³

Per David Gockley, invece, programmare opere di Glass è stato un modo per elevare lo status della HGO; il fatto che le opere di un compositore contemporaneo avessero a Houston un pubblico maggiore rispetto a quelle tradizionali, faceva notizia in tutti gli Stati Uniti; ciò è stato possibile anche grazie a delle campagne pubblicitarie efficaci, che hanno attratto un pubblico più ampio e più giovane, facendo leva ad esempio sul successo del film *Koyaanisqatsi* di Godfrey Reggio, per cui Glass aveva scritto la colonna sonora.

Gockley nell'arco della sua carriera di direttore generale dal 1972 al 2005 della HGO e dal 2006 al 2016 alla San Francisco Opera commissionò almeno 47 prime esecuzioni assolute. Ad esempio Carlisle Floyd e John Adams hanno ricevuto da lui diverse commissioni e riprese; a Leonard Bernstein commissionò *A Quiet Place* (1983) e ha perfino commissionato *La ciociara*

⁵¹ SASHA METCALF, *Funding “Opera for the 80s and Beyond”: The Role of Impresarios in Creating a New American Repertoire* in «American music», 35/1, Spring 2017, pp. 7-28.

⁵² Ivi p. 17

⁵³ Ivi, p. 16

(2015) a Marco Tutino, che può vantarsi di essere il primo italiano dopo Puccini a cui è stata commissionata un'opera da un grande teatro americano.

L'approccio di Gockley alla programmazione operistica è quasi opposto a quello di Lichtestein e si mantiene lontano dalla musica accademica elitaria:

I like to program a diverse listing of works. I believe each season should have a broad choice of periods and national style. As you know, I like to do new works and I prefer to do new works rather than do radical interpretation of old works. I like clean progressive new productions that focus on the singer and focus on the acting and getting the story out, well lit, not over-designed. I guess that's what a progressive traditionalist is, you know. You get as far as you think to the left with your public and we are a different public than Europe, so we have to think of more ways to keep our audience attracted to us, because they not only buy ticket, some of which are very expensive, but they give contributions on top of that and sometimes they even remember us in their wills.⁵⁴

In effetti la dimensione contemplativa delle opere di Glass non sacrifica affatto il canto, e l'esaltazione dei cantanti può essere un motivo per metterle in scena; se ad esempio oggi si ha a disposizione un buon controtenore, le uniche due opere con una discreta rilevanza nel repertorio che ne mettono in luce le qualità sono *Midsummer night's dream* di Britten (in cui interpreterebbe Oberon, un personaggio importante tra gli altri) e *Akhnaten* di Glass (in cui interpreterebbe il faraone, protagonista indiscusso), altrimenti occorre ripiegare su opere meno note o sul repertorio barocco, che però non era scritto per questo genere di voce.

2.4.1 I supporti istituzionali

È vero, come sostiene Pierce, che il NEA non esercitava pressioni dirette sui teatri, tuttavia oltre alle ragioni di Lichtestein e di Gockley vi erano altri incentivi economici per programmare opera contemporanea.

⁵⁴ DAVID GOCKLEY, *ICadenza interview with David Gockley, part 1*, YouTube, 23 luglio 2010, 0:32 sg., <https://www.youtube.com/watch?v=VTXHcyuNXVc>, consultato in data 26/01/2026.

La nascita del *National Endowment for the Arts Opera-Musical Theater program* nel 1979 unì istituzionalmente due settori precedentemente separati. Il comitato consultivo del nuovo ente includeva compositori d'opera, come Floyd, compositori di musical, come Stephen Sondheim, produttori teatrali e anche lo stesso Gockley. La loro iniziativa *New Works* permetteva il consolidamento di brani alle prime fasi di sviluppo e forniva sussidi per molte prime esecuzioni.

Anche Opera America a partire dagli anni Ottanta cominciò a interessarsi di opera contemporanea e nell'Agosto 1983 creò il progetto *Opera for the 80s and Beyond*, grazie ai finanziamenti di Howard Klein, direttore artistico della fondazione Rockefeller. Il regista Ben Krywosz fu incaricato di indagare sui problemi che scoraggiavano la produzione di nuove opere:

Interviewing dozens of opera administrators across the country, he confirmed that “money was only part of the problem. In fact the implicit (and sometimes explicit) mission of most opera companies was to produce masterpieces of 18th and 19th century European opera” [...], which was why much of the program’s funding was devoted to expanding the intellectual horizons of general directors through exploration fellowships and precommissioning grants.⁵⁵

Negli anni Ottanta questi fondi sostennero principalmente la produzione di opere di Glass, ma nel corso del tempo i criteri di assegnamento si sono modificati e sebbene la quantità di denaro fornita da Opera America alle compagnie sia piuttosto esigua rispetto ai budget totale (ad oggi solamente 24 milioni di dollari nell'arco di 50 anni),⁵⁶ i finanziamenti vengono distribuiti in modo molto strategico.

Grazie ad un fondo lanciato dal NEA che si basa donazioni di privati e di fondazioni no-profit, vengono assegnati finanziamenti sia per la commissione di nuove opere che per la produzione di opere nordamericane già esistenti poco eseguite stimolando direttamente il rinnovamento del repertorio. Al momento sono disponibili anche fondi di esplorazione per opere americane composte da donne, che permettono allo staff delle compagnie associate ad Opera America di richiedere fino a 2.000\$ per andare a vedere opere che poi potrebbero programmare.

⁵⁵ METCALF, *Funding “Opera for the 80s and Beyond”* cit., pp. 11 sg.

⁵⁶ OPERA AMERICA, *Grants and Awards*, <https://www.operaamerica.org/programs/services/grants-awards> consultato in data 26/01/2026.

2.5 La standardizzazione del repertorio negli anni '90

Malgrado questo genere di incentivi, lo studio di James Heilbrun, che approfondisce i mutamenti di lunga tendenza del repertorio, evidenzia una crescente standardizzazione del repertorio americano durante gli anni '90.⁵⁷

Come Pierce, anche Heilbrun si basa sui dati di Opera America,⁵⁸ a partire dalla prima stagione con dati disponibili, ovvero quella del 1982/83, fino alla stagione 1997/98. Per risparmiare tempo nei calcoli e cogliere comunque le differenze di lungo periodo vengono analizzate 6 stagioni uniformemente distanziate tra loro.

A differenza di Pierce, Heilbrun non esclude i musical e le operette, sostenendo che la loro inclusione non altera i risultati in quanto aumenta la quantità di opere del ventesimo secolo, ma lo fa in tutte le stagioni più o meno in modo proporzionale; tuttavia, come aveva evidenziato Pierce, la frequenza di un musical nel gruppo di riferimento non è indicativa del livello di conformità, dato che si tratta solitamente di spettacoli popolari.

Il valore probabilmente non sarebbe molto indicativo anche se il database contenesse tutte le produzioni di musical o comunque ne contenesse una proporzione rispetto al totale dei musical prodotti che sia analoga a quella delle produzioni d'opera rispetto al totale delle opere prodotte, dal momento che il numero di repliche medio di ogni produzione di musical è ben maggiore del numero di repliche degli spettacoli d'opera. Comunque Opera America, come suggerisce il nome, si occupa di opera e i dati relativi ai musical che ha ricevuto Heilbrun sono con ogni probabilità relativi a quei teatri (di Broadway e non solo) che presentano durante le loro stagioni sia spettacoli d'opera che musical.

L'esistenza di questo genere di teatri dimostra anche che per gli americani l'opera e il musical non sono molto distanti, infatti, come si è visto, il NEA ha una commissione unica per il teatro musicale, perciò Heilbrun vede come arbitrario il confine tra opera e musical.

⁵⁷ JAMES HEILBRUN, *Empirical Evidence of a Decline in Repertoire Diversity among Opera Companies 1991/92 to 1997/98*, in «Journal of cultural economics», February 2001, 25/1, pp. 63-72, <https://www.jstor.org/stable/41810746>.

⁵⁸ I due studi differiscono solo di un anno, quindi avevano presumibilmente dati simili a disposizione.

2.5.1 Parametri impiegati nell'analisi

Per quantificare il livello di standardizzazione vengono calcolati tre parametri:

1) Opere del ventesimo secolo eseguite

Sono classificate come tali, le opere scritte da compositori nati dopo il 1881, a prescindere dalla data dell'anno della prima esecuzione dell'opera. Dal momento che lo scopo di Heilbrun è comprendere se le opere in questione sono moderne o contemporanee, egli ritiene che questo parametro sia più significativo rispetto all'anno della prima. In effetti la *generazione dell'ottanta* ha rappresentato uno spartiacque significativo per la storia della musica e una tale divisione esclude comunque gli ultimi compositori standardizzati come Puccini, Mascagni, Leoncavallo e Richard Strauss.

2) Indice medio di conformità di Di Maggio e Stenberg

Questo valore deriva dalla media degli indici di conformità di tutti i teatri. Definendo l'indice di conformità di ogni teatro come:

$$C_t = \frac{\sum_{i=1}^p f_i}{p}$$

Dove p è il numero di produzioni del teatro, i rappresenta la singola produzione d'opera e f_i è la frequenza dell'opera nella stagione di riferimento; ne consegue che la media degli indici si definisce come:

$$\bar{C} = \frac{\sum_{t=1}^T \frac{\sum_{i=1}^{p_t} f_i}{p_t}}{T}$$

Dove t rappresenta il singolo teatro e T è il numero totale di teatri.

Utilizzando questo metodo ogni teatro ha lo stesso peso per il calcolo dell'indice medio di conformità, perciò i teatri con una singola produzione solitamente di minor grandezza incidono quanto teatri con 10 produzioni, che sono solitamente più grandi. Ne consegue che il valore di frequenza della singola produzione del teatro più grande incide 10 volte meno rispetto alla produzione del teatro più piccolo.

Se si vuole prendere in esame il sistema nel suo complesso, il modo più significativo di calcolare un indice medio di conformità è quello che da ora in poi chiamerò indice di conformità globale; questo indice si ottiene considerando tutte le opere come se fossero eseguite da un solo teatro e si definisce come:

$$C_g = \frac{\sum_{i=1}^n f_i}{n}$$

Dove n è il numero totale delle opere rappresentate nell'anno.

Essendo cambiato il sistema di riferimento i calcoli vengono ulteriormente semplificati, dato che per definizione l'elemento i viene ripetuto nell'insieme totale delle opere prodotte un numero di volte pari ad f_i , perciò:

$$C_g = \frac{\sum_{o=1}^m (f_o)^2}{n}$$

Dove o è il singolo titolo d'opera rappresentato un numero di volte pari a f_o , mentre m è il numero di titoli rappresentati nell'anno.

Questo valore esprime quante volte in media ogni opera nel gruppo di riferimento è stata prodotta da diverse compagnie, quindi può essere usato come specchio della convenzionalità del repertorio, tuttavia se la proporzione del repertorio rimane costante, l'indice di conformità globale aumenta all'aumentare del numero di produzioni, perciò non è molto efficace nel confrontare anni con un numero di produzioni troppo diverso tra loro.

3) Indice di concentrazione Herfindahl-Hirschmann

Si tratta un valore utilizzato solitamente per misurare la concentrazione industriale, che viene definito come la somma dei quadrati della quota di mercato di ogni azienda moltiplicato per 10.000. Heilbrun non specifica la moltiplicazione per 10.000 nella sua definizione, ma evidentemente la applica, altrimenti i valori sarebbero molto più piccoli. Di fatto si può saltare la moltiplicazione esprimendo la quota di mercato tramite il numeratore della percentuale.

Se q è la quota di mercato posseduta dall'azienda e p è il valore del numeratore della percentuale, infatti

$$q^2 \cdot 10.000 = \left(\frac{p}{100}\right)^2 \cdot 10.000 = \frac{p^2}{10.000} \cdot 10.000 = p^2$$

Perciò considerando ogni opera come un'azienda

$$H = \sum_{o=1}^m p_o^2 = \sum_{o=1}^m q_o^2 \cdot 10.000$$

Dove o è il titolo d'opera con un'incidenza nel repertorio pari a q_o e m è il numero di titoli rappresentati nell'anno.

La differenza con l'indice di conformità globale sta nel fatto che per il calcolo dell'indice Herfindahl si divide per il numero di opere totali prima di elevare al quadrato anziché dopo.

Il motivo per cui questo indice è efficace nel misurare la standardizzazione del repertorio è che $\sum_{o=1}^m q_o^2$ equivale circa alla probabilità di assistere a 2 produzioni della stessa opera consecutivamente. Se si considera la probabilità di vedere un qualunque titolo d'opera come un evento indipendente, possiamo ottenere il numero medio di coppie di opere viste da un individuo che ha assistito ad un numero s di spettacoli moltiplicando la probabilità di vedere due volte la stessa opera per le combinazioni di s elementi presi 2 alla volta.

$$\bar{N} = \sum_{o=1}^m q_o^2 \cdot s(s-1)/2$$

Per quanto riguarda l'indice Herfindahl, moltiplicare per un qualsivoglia parametro è sostanzialmente ininfluenza ai fini del calcolo statistico delle correlazioni, ma se gli si vuole dare un significato in termini più concreti, alla luce dell'equazione qui sopra, si può trovare un s per cui $\bar{N} = H$

$$\begin{aligned} \sum_{o=1}^m q_o^2 \cdot \frac{s(s-1)}{2} &= \sum_{o=1}^m q_o^2 \cdot 10.000 \\ s^2 - s - 20.000 &= 0 \\ s &= \frac{1 \pm \sqrt{1 + 80.000}}{2} \end{aligned}$$

L'unica soluzione positiva è $s=141,122$ perciò l'indice Herfindahl si può considerare come il numero di coppie di opere con lo stesso titolo viste da uno spettatore che abbia visto 141,22 produzioni. Si noti che in tale conteggio sono incluse anche le opere viste più di due volte dall'ipotetico spettatore, infatti le opere viste n volte assumono un punteggio pari alle combinazioni semplici di n elementi presi due alla volta (3 punti per le opere viste 3 volte, 6 punti per opere viste 4 volte e così via).

Questa definizione teorica perde di efficacia quando si prende in considerazione un gruppo ristretto di produzioni, dato che l'evento oggetto della probabilità non è più approssimabile come evento indipendente, infatti dopo aver visto una produzione all'interno del gruppo di riferimento, il gruppo stesso si rimpicciolisce di uno, mutando la probabilità di incontrare altre produzioni.

I gruppi ristretti di produzioni hanno anche l'effetto di aumentare l'indice Herfindahl, al contrario quanto avviene per l'indice di conformità. Ad esempio per un gruppo di 100 produzioni di opere diverse tra loro, l'indice Herfindahl è 100 e l'indice globale di conformità è 1, mentre per un gruppo di 1000 produzioni tutte diverse tra loro, l'indice Herfindahl è di 10 e l'indice di globale di conformità rimane 1. Se invece nel gruppo di 1000 opere, ogni opera venisse prodotta 10 volte, l'indice Herfindahl rimarrebbe 100 e l'indice globale di conformità sarebbe di 10.

Tab. 2.4.2 Esempi di indici di conformità e Herfindahl.

Numero delle produzioni	Indice globale di conformità	Indice Herfindahl
100	1	100
1000	1	10
1000	10	100

2.5.2 Osservazioni

Tab. 2.4.1. Statistiche sul repertorio degli anni Ottanta e Novanta negli Stati Uniti.⁵⁹

Table 1. Seven measures of the character of opera repertory, 1982/83 to 1997/98

	1982/83	1985/86	1988/89
Number of companies	51	87	99
Number of productions	254	365	404
Number of productions per company	4.98	4.20	4.08
Number of 20th century operas	45	63	87
20th century operas as % of repertory	17.7	17.3	21.5
Average Index of Conformity	8.04	7.33	6.53
Herfindahl Index	137.6	139.3	134.5
	1991/92	1994/95	1997/98
Number of companies	100	92	106
Number of productions	411	372	408
Number of productions per company	4.11	4.04	3.85
Number of 20th century operas	95	72	70
20th century operas as % of repertory	23.1	20.0	16.9
Average Index of Conformity	6.20	7.58	7.93
Herfindahl Index	144.3	155.1	176.7

Come mostra la tabella 2.4.1, il numero e la percentuale di opere del ventesimo secolo aumentano fino alla stagione 1991/92 per poi declinare; al contrario l'indice di concentrazione rimane stabile negli anni '80 e aumenta progressivamente a partire dalla stagione 1991/92. Ciò indica chiaramente una tendenza alla standardizzazione nel corso degli anni '90.

Nell'interpretare l'indice medio di conformità, Heilbrun sostiene che l'abbassarsi di tale indice è specchio di un aumento della diversificazione fino alla stagione 1991/92, che poi diminuisce; tuttavia se ciò fosse vero, si abbasserebbe anche l'indice Herfindahl, che invece rimane stabile negli anni '80 e aumenta nella stagione 1991/92.

⁵⁹ HEILBRUN, *Empirical Evidence of a Decline in Repertoire Diversity*, cit., p.64.

La differenza di andamento tra i due indici deriva evidentemente dall'incidenza maggiore che i teatri con poche produzioni hanno nell'indice medio di conformità rispetto all'indice Herfindahl. Questo concetto matematico che sembra essere sfuggito ad Heilbrun, può aiutare a integrare la discussione dell'autore sulle possibili spiegazioni che egli dà in merito alla standardizzazione:

It has been suggested that the decline in diversity after 1991/92 might result from the changing composition of the group studied. The suggested hypothesis is that newer, younger companies will produce an unusually high proportion of old favorites during their early years, when they are struggling to become established. Given the doubling of Opera America's membership since 1982/83, the increased presence of younger companies might, therefore, explain the apparent decline in aggregate repertory diversity in recent years. This hypothesis was advanced by Marc Scorca, the President of Opera America, in a conversation with the author. However, the facts do not support this hypothesis. It suggests that diversity would be low in the 1980s, when many new companies entered the group, and increase in the 1990s, as those companies matured. But Table I shows that repertory diversity increased in the 1980s and then fell in the 1990s.⁶⁰

L'ipotesi contraria, che Heilbrun prende da Di Maggio e Stenberg, è che le imprese con il passare degli anni diventino più istituzionalizzate e quindi più conservatrici nella scelta del repertorio.⁶¹

In effetti la tabella 2.4.1 mostra una forte crescita del numero di istituzioni e di spettacoli negli anni '80, mentre negli anni '90 la quantità di spettacoli rimane stabile. Heilbrun interpreta questi dati come una notevole crescita del settore, in corrispondenza della riduzione dell'attività delle orchestre sinfoniche.

Tuttavia si tratta probabilmente di una lettura non molto precisa derivante dal fatto che precedentemente Opera America aveva un numero minore di associati, tipicamente i teatri più grandi, mentre negli anni Ottanta sono diventati membri di Opera America anche compagnie più piccole, presumibilmente per il prestigio e la possibilità di finanziamenti che ne derivava, grazie

⁶⁰ Ivi, p. 69.

⁶¹ Heilbrun presenta la correlazione come se fosse stata verificata da Di maggio e Stenberg, anche se tratta di un'ipotesi che non ha trovato riscontro nei loro dati, tuttavia, teoricamente, ciò potrebbe derivare dal fatto che questa correlazione è presente solo nei teatri d'opera.

al nuovo programma *Opera for the 80s and Beyond*. Infatti all'aumentare del numero di compagnie diminuisce il numero di produzioni per compagnia. Ciò significa che le nuove associate hanno minori possibilità produttive.

Tab.2.4.2. Crescita del sistema produttivo e standardizzazione del repertorio. Sono considerate contemporanee le opere eseguite per la prima volta dal 1930 in poi.⁶²

TABLE 1
TYPE OF ORGANIZATION, REPERTOIRE PERFORMED,
BUDGET SIZE, AND NUMBER OF PERFORMANCES

PERFORMING GROUPS	79-80	78-79	77-78	76-77	74-75	69-70	64-65	54-55
Companies: over \$100,000 budget	109	95	78	68	54	35	27	na
Companies: other	458	456	458	424	335	266	296	280
College/University workshops	419	415	420	422	418	347	409	167
Total	986	966	956	914	807	648	732	447
<i>Number of Performances</i>								
Standard repertoire	5,482	5,181	5,191	4,574	4,097	3,011	2,643	1,844
Contemporary foreign repertoire	548	609	523	622	2,331	1,768	1,533	1,373
Contemporary American repertoire	3,361	2,764	2,092	2,193				
Total	9,391	8,554	7,806	7,389	6,428	4,779	4,176	3,217
Musicals (not included in total)	1,397	1,430	906	217				
	(10,788)	(9,984)	(8,712)	(7,606)				
<i>Number of Operas Performed</i>								
Standard	237	242	237	226	209	178	167	103
Contemporary (foreign)	47	54	55	44	71	163	164	107
Contemporary (American)	213	202	156	157	107			
Total	497	498	448	427	387	341	331	210
Musicals (not included in total)	104	72	43	34				
<i>World Premieres</i>	79	64	42	33	16	17		
<i>American Premieres</i>	22	18	21	14	11	18		
<i>Audiences (in millions)</i>	10.7	9.94	9.76	9.20	8.00	4.60		
<i>Expenses (in millions)</i>								
Companies: over \$100,000 budget	\$133.6	\$111.5	\$96.3	\$79.7		\$36.5		
Companies: \$25,000-\$99,999 budgets	3.7	3.8	4.4	3.5				
All others	38.5	31.1	29.8	27.2				
Total	\$175.8	\$146.4	\$130.5	\$110.4				

Dalla tabella 2.4.2 si può notare che la crescita del numero di istituzioni e di spettacoli era in atto già da ben prima, sebbene non tutti i teatri più grandi fossero membri di Opera America. Gli anni di fondazione delle istituzioni associate sono reperibili ad oggi nel loro sito⁶³ e il numero di istituzioni fondate negli anni Ottanta (24) è solo leggermente più alto del numero di compagnie fondate negli altri decenni. È ragionevole ipotizzare che in quegli anni la crescita del settore sia

⁶² MARTORELLA, *The Sociology of Opera*, cit., p. 48.

⁶³ OPERA AMERICA, *North American Works Directory*, <https://memboa.operaamerica.org/Applications/NAWD/timeLine.aspx> consultato in data 25/01/2026.

continuata, ma probabilmente non è stata così netta come farebbero credere i dati di Opera America.

L'indice medio di conformità, che dipende egualmente da tutti i teatri, diminuisce fino alla stagione 1991/92, nel periodo entrano nuove compagnie, mentre l'indice di concentrazione Herfindahl, che dipende in misura maggiore dai teatri più grandi, rimane più o meno costante fino alla stagione 1988/89, suggerendo che le piccole compagnie producono opere più diversificate. Nella stagione 1994/95 aumentano entrambi gli indici suggerendo che sia le grandi che le piccole istituzioni hanno aumentato la loro convenzionalità, mentre nella stagione 1997/98 l'indice Herfindahl aumenta ben più dell'indice medio di conformità suggerendo che le compagnie più piccole hanno un repertorio più diversificato.

In ogni caso la standardizzazione rilevata da Heilbrun non sembra essere dipendente solo da questo fattore:

To look into the question of whether the decline in diversity reported here could be attributed to changing composition of the group, I constructed a constant sample group consisting of the 47 companies of 1982/83 (out of the original 51) that survived through 1997/98. I then calculated the percentage of repertory of that group accounted for by the ten favorite operas in each of the seasons under study. The results clearly support the hypothesis that diversity was decreasing over time even when the composition of the group was controlled: the proportion of repertory accounted for by the top ten operas, which is a measure of conformity, was higher and rose faster in the constant sample group than in all companies.⁶⁴

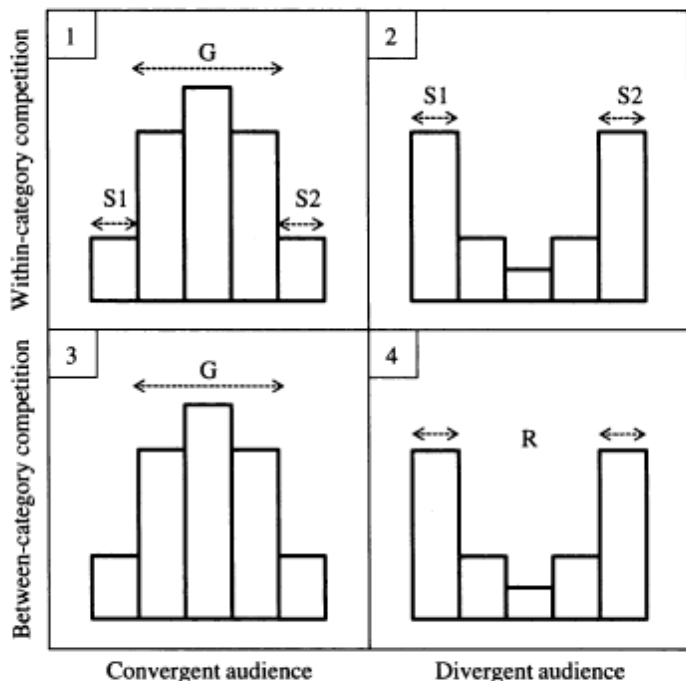
L'inclusione di operette e musical e la mancata analisi delle stagioni intermedie rende i risultati non totalmente affidabili, ma grazie a questo studio si può affermare che probabilmente si è verificata una standardizzazione del repertorio durante gli anni '90. Heilbrun ipotizza che alla base di questo fenomeno vi siano cause economiche, ma non indaga ulteriormente.

⁶⁴ HEILBRUN, *Empirical Evidence of a Decline in Repertoire Diversity*, cit., p. 69.

2.6 L'ipotesi dell'“identità robusta”

Il più recente studio sul repertorio operistico americano è stato compiuto da Micheal Jensen e Bo Kyung Kim nel 2014.⁶⁵ Qui gli autori si focalizzano sul concetto di identità *robusta*. Si tratta di un'idea secondo cui i teatri per poter accontentare più persone possibili tendono a diversificare la programmazione bilanciando le opere secondo i gusti di categorie sociali differenti. Per dimostrarlo gli autori teorizzano quali tipi di mercato portano le organizzazioni ad assumere diversi modelli di identità (tab. 2.5.1) e testano le loro ipotesi attraverso una regressione che ha come variabile dipendente l'indice di conformità. L'indice non viene calcolato con i punteggi di frequenza dell'anno corrente, ma con quello dei tre anni precedenti alla produzione, dal momento che, come fanno notare gli autori, gli spettacoli d'opera vengono programmati con due o tre anni di anticipo. Di fatto questo indice va a simboleggiare la popolarità dell'opera al momento della sua programmazione, che anche qualora fosse avvenuta più a ridosso dello spettacolo, risente del repertorio degli anni passati.

⁶⁵ MICHEAL JENSEN, BO KYUNG KIM, *Great, “Madama Butterfly” Again! How Robust Market Identity Shapes Opera Repertoires*, in «Organization Science», January-February 2014, 25/1, pp. 109-126, <https://www.jstor.org/stable/43660870>.

Tab. 2.6.1. Modelli di mercato e identità aziendali conseguenti.⁶⁶**Figure 1 Types of Markets: (1) Dual, (2) Specialist, (3) Generalist, and (4) Robust**

Notes. Each bar represents a taste position, and the height of a bar indicates the attractiveness of the taste position (i.e., the number or importance of audiences at that taste position). The distance between two bars refers to the similarity between them: the closer any two bars are, the more similar are audience tastes at those two positions. Within (between)-category competition becomes more prevalent when there are more (fewer) organizations in the market. Generalists with broad market identity cover several adjacent (similar) tastes positions, whereas specialists with distinct market identities focus on one taste position. Generalists with robust market identities cover several nonadjacent taste positions. G, generalist; R, robust; S, specialist.

Nel primo modello la presenza di una competizione tra teatri d'opera e di un pubblico convergente porta allo sviluppo di un importante teatro generalista nel centro città e di teatri minori di periferia che soddisfano la domanda di spettacoli più di nicchia. Nel secondo modello, la presenza di un pubblico divergente porta allo sviluppo di più teatri, tra cui ognuno è specializzato in un particolare repertorio. Se invece non è presente competizione tra i teatri il

⁶⁶ Ivi, p. 112.

terzo modello con pubblico convergente porta allo sviluppo un teatro generalista, mentre il quarto modello con un pubblico divergente porta allo sviluppo di un'identità robusta.

Dato che la produzione di opere è piuttosto costosa, solo le grandi metropoli possiedono più di un'istituzione operistica perciò i primi due modelli sono meno rappresentativi, ma in effetti in città come New York si è visto come la pressione competitiva ha portato ad una notevole diversificazione del repertorio operistico e teatrale in generale.

La pressione competitiva viene misurata attraverso:

$$C_i = \sum_{j=1}^n R_j d_{ij}^{-\alpha}$$

Where R_j is the size (number of operas) of the repertoire of opera company j , n is the number of opera companies, d_{ij} is the distance in 100 miles from opera company i to opera company j , where $i \neq j$. We measure distance in 100 miles because it implies that operas within a 100-mile radius (feasible driving distance) are direct competitors. We use $\alpha = 2$ because we assume that competitive pressures decay rapidly as the distance between opera companies increases (using $\alpha = 1$ and $\alpha = 3$ provided similar results).⁶⁷

2.6.1 La divergenza del pubblico

Gli autori notano che, seppure il miglior modo per massimizzare le vendite sia rappresentare le opere “tradizionali europee”, come *Aida*, *La bohème* e *Carmen*, i teatri tendono a programmare opere per un pubblico divergente dando origine a una programmazione robusta.

By simultaneously adding Puccini's *Madama Butterfly* and Glass's *Einstein on the Beach* to the repertoire, for example, opera companies try to appeal to both the majority audience preferring traditional Italian opera and the important minority audiences seeking more unconventional opera experiences. Our robust identity argument implies that offering a very conventional opera and a very unconventional opera in the same repertoire is typically a better solution than offering two intermediate operas.⁶⁸

⁶⁷ Ivi, p. 117

⁶⁸ Ivi, p. 114

Per stimare quanto divergente è il pubblico, viene preso in considerazione il livello di istruzione, dal momento che secondo gli autori di solito le persone con un livello maggiore di istruzione sono più aperte alle opere meno convenzionali. Per giustificare quest'ultima affermazione viene citato lo studio di Pierce, di cui si è parlato al capitolo 2.3, che ha riscontrato questa correlazione, seppure attraverso calcoli non trasparenti, ma occorre ricordare che in quel caso la multicollinearità aveva impedito di comprendere il vero motore socio-economico dell'innovazione del repertorio.

Ciò che si può affermare è che le persone con maggiore istruzione tendono in generale a frequentare più spettacoli dal vivo, e ciò vale ancora di più per gli spettacoli d'opera, come dimostrano i dati del NEA relativi al 1997.⁶⁹ L'ipotesi, che gli autori riprendono da Becker,⁷⁰ è che le persone con più istruzione conoscono bene le convenzioni artistiche e sono perciò più disposte a trascenderle, rispetto a persone meno istruite, che invece le cercano di più.

Tuttavia rispetto al totale dei laureati che qui viene preso in considerazione, i musicologi, i musicisti e i critici sono una piccola parte e, comunque, dal momento che l'opera è formata da diversi aspetti, non è scontato che il tipo di innovazioni che le persone più istruite vorrebbero nel campo operistico consista nel rinnovamento del repertorio: potrebbero anche preferire l'innovazione registica o musicale del repertorio esistente che hanno studiato e apprezzato.

Ad esempio Marcella Pinna attraverso l'analisi di un gran numero di recensioni ha dimostrato che in Italia la critica accoglie positivamente alcuni tipi di innovazione registica.⁷¹ In teoria si può effettuare una ricerca simile sulla ricezione della critica nei confronti delle opere poco rappresentate e delle opere contemporanee, ma il problema è che manca il gruppo di controllo, perché le recensioni di opere standardizzate non danno quasi mai giudizi sulla qualità della musica scritta dal compositore. Ad esprimere valutazioni su queste opere possono essere dei musicologi attraverso libri e articoli analitici, ma difficilmente si trovano giudizi negativi, anche perché nessuno ha voglia di studiare opere che non gli piacciono; al massimo, in una

⁶⁹ TOM BRADSHAW (NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS), *Survey of Public Participation in the Arts*, 1998, <https://www.arts.gov/sites/default/files/Survey.pdf>.

⁷⁰ HOWARD S. BECKER, *Art Worlds*, Berkely, University of California Press 1982.

⁷¹ MARCELLA PINNA, *Innovazione e performance artistica nei teatri d'opera italiani*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia 2020, <https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/14427>.

monografia dedicata ad un compositore, alcune opere vengono etichettate come “minori” (termine ambiguo che solitamente si riferisce ad opere meno rappresentate delle altre, oppure meno significative).

Negli Stati Uniti l’interesse accademico nei confronti dell’opera contemporanea e l’alto numero di opere prodotte dalle università, a cui faceva riferimento Martorella,⁷² giustificano l’ipotesi che le persone più istruite abbiano più interesse nelle opere del ventesimo secolo, ma teoricamente è anche possibile che chi ha studiato materie storiche e letterarie preferisca l’esecuzione filologica di grandi classici alla visione di opere contemporanee, specialmente in un contesto, come quello italiano, in cui le opere prodotte dalle università sono sostanzialmente assenti.

L’altro parametro preso in considerazione è l’origine dei fondi, ritenendo, sulla base dei risultati di Pierce, che alcune fonti di finanziamento incoraggiano un repertorio più convenzionale e altre un repertorio meno convenzionale.

Nella regressione viene introdotta la concentrazione del livello di istruzione e dei finanziamenti attraverso l’indice Herfindahl normalizzato. La normalizzazione è la soluzione migliore al problema posto nel capitolo precedente sulla dipendenza dell’indice Herfindahl dal numero di produzioni o dall’N considerato nella formula qui sotto. Il procedimento consiste nel sottrarre alla funzione il suo minimo (così da portare il minimo a 0) e poi dividere per la differenza tra il massimo e il minimo (così da portare il massimo a 1).⁷³

$$H = \left(\sum_{i=1}^n s_i^2 - \frac{1}{N} \right) \div \left(1 - \frac{1}{N} \right)$$

Dove s (share) è la quota di persone sopra i 25 anni nella contea che hanno i come più alto grado di istruzione e N è il numero di tipi gradi di istruzione presi in considerazione.

⁷² Cfr. cap. 2.1.

⁷³ In realtà Jensen e Kim riportano la formula $H = \left(\sum_{i=1}^n s_i^2 - \frac{1}{N} \right) \div \left(1 - \frac{1}{1/N} \right)$ ma si tratta evidentemente di un refuso, sia perché porterebbe a risultati quasi sempre negativi, sia perché non avrebbe senso scrivere (1-N) come $\left(1 - \frac{1}{1/N} \right)$. Questo indice Herfindahl non viene moltiplicato per 10.000, ma ai fini di riscontrare correlazioni attraverso la regressione, il passaggio è ininfluente.

Per il calcolo della concentrazione dei finanziamenti, s è la quota di fondi ricevuti dalla fonte i e N è il numero totale di fonti di finanziamento.

Per osservare il bilanciamento tra repertorio convenzionale e moderno viene calcolata percentuale di opere del ventesimo secolo prodotte da ogni teatro, secondo la definizione di Pierce, cioè quelle opere scritte da compositori nati dopo il 1880. Gli autori fanno anche qualche aggiustamento a questo numero riclassificando come appartenenti al ventesimo secolo le opere che definiscono stilisticamente moderne, come *Salome* ed *Elektra* di Strauss e *Moses und Aron* di Schönberg, ma comunque questa modifica non risulta essere statisticamente rilevante.

Tab. 2.6.2. Matrice di correlazione tra le variabili.⁷⁴**Table 1 Summary Statistics and Bivariate Correlations**

	Mean	SD	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)	(13)	(14)	(15)	(16)	(17)	(18)	(19)
(1) <i>Repertoire conventionality</i>	21.83	6.66	1.00																		
(2) <i>Proportion 20th-century opera</i>	0.16	0.15	-0.15	1.00																	
(3) <i>Audience homogeneity: Education</i>	14.15	4.21	-0.02	-0.02	1.00																
(4) <i>Education by 20th century</i>	2.25	2.21	-0.18	0.92	0.27	1.00															
(5) <i>Audience homogeneity: Funding</i>	23.76	10.94	-0.07	0.14	-0.05	0.10	1.00														
(6) <i>Funding by 20th century</i>	4.02	5.46	-0.15	0.79	-0.04	0.72	0.60	1.00													
(7) <i>Government donation percentage</i>	5.79	5.50	0.12	0.08	0.08	0.11	-0.49	-0.15	1.00												
(8) <i>Government by 20th century</i>	0.99	1.61	0.02	0.59	0.05	0.57	-0.28	0.23	0.72	1.00											
(9) <i>Within-category competitive pressure</i>	25.04	17.74	0.00	0.05	-0.25	-0.01	0.06	0.10	-0.05	-0.04	1.00										
(10) <i>Competitive by 20th century</i>	4.14	5.42	-0.20	0.78	-0.11	0.67	0.19	0.70	-0.01	0.37	0.50	1.00									
(11) <i>Opera company age</i>	36.61	19.22	-0.05	-0.01	-0.15	-0.07	0.06	0.00	-0.09	-0.02	0.20	0.03	1.00								
(12) <i>Opera company budget (ln)</i>	14.59	1.48	-0.38	-0.03	-0.23	-0.09	0.04	-0.04	-0.22	-0.14	0.02	-0.04	0.47	1.00							
(13) <i>Audience independence</i>	0.41	0.93	-0.04	0.04	0.06	0.05	-0.03	-0.01	-0.06	0.01	-0.10	-0.08	0.26	0.03	1.00						
(14) <i>Percent season tickets</i>	33.72	21.28	-0.21	-0.16	0.10	-0.10	-0.04	-0.15	-0.07	-0.08	-0.13	-0.23	0.23	0.54	0.08	1.00					
(15) <i>Total result (\$million)</i>	2.77	18.09	-0.10	-0.02	-0.18	-0.06	0.11	0.01	-0.08	-0.05	0.09	0.01	0.29	0.30	-0.01	0.03	1.00				
(16) <i>Proportion college degree</i>	0.44	0.06	0.04	-0.04	-0.22	-0.10	-0.03	-0.07	0.02	0.04	-0.47	-0.26	-0.02	0.01	-0.01	0.07	-0.01	1.00			
(17) <i>Proportion graduate degree</i>	0.10	0.04	-0.03	0.00	-0.89	-0.27	0.02	0.01	-0.10	-0.07	0.32	0.12	0.23	0.31	-0.09	-0.10	0.25	0.14	1.00		
(18) <i>County population (ln)</i>	12.83	1.07	-0.21	0.02	-0.03	0.01	0.10	0.07	-0.14	-0.05	-0.03	-0.02	0.25	0.54	-0.16	0.44	0.14	0.16	0.00	1.00	
(19) <i>Per-capita income (ln)</i>	9.88	0.27	-0.07	0.02	-0.63	-0.15	0.08	0.06	-0.10	-0.02	0.17	0.08	0.27	0.34	-0.02	0.05	0.23	0.49	0.62	0.30	1.00

Notes. The negative bivariate correlation between the proportion of 20th-century opera and repertoire conventionality is due to a negative correlation among the smallest 60% of opera companies. The correlation is close to 0 and not significant among the largest 40%, emphasizing the importance of controlling for the size of opera company in our multivariate regression analyses.

⁷⁴ JENSEN, KIM, *Great, "Madama Butterfly" Again!*, cit., p. 118.

2.6.2 La regressione

Tab. 2.6.2. Risultati della regressione.⁷⁵ È possibile valutare la capacità predittiva delle variabili dipendenti attraverso il test di Student (t), ovvero dividendo i coefficienti per i relativi errori; se il valore ottenuto è maggiore di 2 o minore di -2, la variabile indipendente è generalmente considerata significativa.

Table 2 Fixed-Effect OLS Regression: Repertoire Conventuality, 1998–2003

	Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7
<i>Proportion 20th-century opera</i>		11.06*** (2.65)	27.63*** (8.01)	10.42* (4.46)	6.54† (3.34)	25.06*** (4.90)	53.37*** (10.99)
<i>Audience homogeneity: Education</i>			0.42 (0.29)				0.56* (0.28)
<i>Education by 20th century</i>			-1.20* (0.55)				-1.97*** (0.57)
<i>Audience homogeneity: Funding</i>				0.02 (0.04)			
<i>Funding by 20th century</i>				0.02 (0.14)			
<i>Government donation percentage</i>					-0.22* (0.09)		-0.18* (0.08)
<i>Government by 20th century</i>					0.74* (0.32)		0.62† (0.32)
<i>Within-category competitive pressure</i>						0.47** (0.17)	0.52** (0.17)
<i>Competitive by 20th century</i>						-0.54*** (0.16)	-0.73*** (0.17)
<i>Opera company age</i>	0.97† (0.56)	1.00† (0.55)	1.19* (0.59)	1.05† (0.56)	1.09* (0.55)	1.08* (0.54)	1.36* (0.57)
<i>Opera company budget (ln)</i>	-4.20*** (1.14)	-3.65** (1.12)	-3.54** (1.12)	-3.61** (1.15)	-3.65** (1.12)	-3.48** (1.11)	-3.18** (1.10)
<i>Audience independence</i>	-0.94† (0.54)	-0.84 (0.53)	-0.73 (0.53)	-0.76 (0.53)	-0.77 (0.53)	-0.88† (0.52)	-0.66 (0.51)
<i>Percent season tickets</i>	-0.02 (0.02)	-0.02 (0.02)	-0.02 (0.02)	-0.02 (0.02)	-0.02 (0.02)	-0.03 (0.02)	-0.03† (0.02)
<i>Total result (\$million)</i>	-0.01 (0.01)	-0.01 (0.01)	-0.00 (0.01)	-0.01 (0.01)	-0.01 (0.01)	-0.01 (0.01)	-0.01 (0.01)
<i>Proportion college degree</i>	1.17 (27.71)	-12.97 (27.35)	-3.89 (30.34)	-11.01 (27.47)	-10.22 (27.23)	-22.60 (27.42)	-11.42 (29.63)
<i>Proportion graduate degree</i>	28.31 (33.65)	29.20 (32.96)	49.10 (41.66)	27.96 (33.63)	34.92 (32.86)	30.05 (32.52)	57.20 (40.41)
<i>County population (ln)</i>	-3.80 (4.57)	-4.98 (4.48)	-5.68 (4.73)	-4.42 (4.52)	-4.65 (4.46)	-5.75 (4.41)	-6.09 (4.61)
<i>Per-capita income (ln)</i>	-4.82 (8.64)	-5.05 (8.46)	-7.45 (8.95)	-5.88 (8.52)	-6.75 (8.44)	-5.83 (8.32)	-10.05 (8.69)
<i>Constant</i>	141.32* (64.52)	153.83* (63.27)	166.06* (69.82)	151.35* (63.78)	162.52* (62.99)	159.17* (62.23)	174.39* (67.81)
Observations	496	496	496	496	496	496	496
R ²	0.08	0.12	0.13	0.12	0.13	0.15	0.19

Note. Standard errors are in parentheses; all models include yearly fixed effects.

† $p < 0.10$; * $p < 0.05$; ** $p < 0.01$; *** $p < 0.001$.

⁷⁵ Ivi, p.120.

Il modello 1 contiene solo le variabili *di controllo*, cioè non di particolare interesse per gli autori, ma che suppongono incidere sulla variabile dipendente. Questo modello comunque dà informazioni utili, perché rivela che le istituzioni più vecchie programmano un repertorio più convenzionale, confermando la tesi di Di Maggio e Stenberg, discussa anche da Heilbrun; inoltre le istituzioni con più budget hanno un repertorio meno convenzionale, confermando più solidamente i risultati di Pierce anche quando il budget è posto in funzione del logaritmo naturale. Anche l'indipendenza dal pubblico diminuisce lievemente la convenzionalità, mentre il fatto che gli altri parametri presentano un valore di *t* piuttosto basso non significa necessariamente che siano irrilevanti: ad esempio la percentuale di laureati viene utilizzata nei modelli successivi come controllo, per non far assorbire il suo effetto alla concentrazione dell'istruzione.

Nel modello 2 la correlazione significativa tra la programmazione di opere del ventesimo secolo e l'indice di conformità dimostra che le compagnie solitamente seguono il principio dell'identità robusta, programmando opere più convenzionali quando producono opere contemporanee.

Seguendo la teoria iniziale, il numero di opere convenzionali e di opere del ventesimo secolo dovrebbe aumentare quando il pubblico è più divergente, ma, come mostra la tabella 2.6.1, la proporzione di opere del ventesimo secolo non correla con il numero di laureati né con la concentrazione dell'istruzione, perciò viene ipotizzato che la divergenza aumenti solamente l'indice di conformità.

Per valutare efficacemente la varianza della percentuale di opere del ventesimo secolo si sarebbe dovuta effettuare un'ulteriore regressione che impieghi quel valore come variabile dipendente, invece i modelli successivi aggiungono alla regressione una variabile indipendente e un effetto moderatore, ovvero una variabile composta moltiplicando la percentuale di opere del ventesimo secolo per l'altra variabile indipendente. In questi casi il coefficiente della variabile composta mostra l'effetto dell'interazione dei due valori, mentre i coefficienti delle variabili singole mostrano l'impatto della variabile indipendente quando l'altra variabile è uguale a 0.⁷⁶

⁷⁶ HAIR ET AL., *Multivariate Data Analysis*, cit., p. 284 sg.

Il modello 3 dimostra che le compagnie con un pubblico più divergente nel livello di educazione aumentano di più la convenzionalità del repertorio quando programmano opere moderne.

Il modello 4 fallisce nel supportare l'ipotesi che questa maggiore correlazione si presenti anche quando i finanziamenti sono più divergenti. Ciò avviene perché secondo gli autori l'unico dei metodi di finanziamento che promuove la tendenza a produrre opera contemporanea sono le sovvenzioni federali, che rappresentano mediamente il 6% del budget, e considerare la varianza degli altri tipi di donazione non è statisticamente significativo, perciò nel modello 5 viene direttamente introdotta la percentuale di sovvenzioni statali, il cui aumento correla con il rafforzamento della correlazione tra la percentuale di opere moderne e l'indice di conformità.

Il modello 6 dimostra che la pressione competitiva dei teatri riduce l'interdipendenza tra opere del ventesimo secolo e opere convenzionali, portando ad identità specialiste.

Tutti i risultati sono stati confermati dalla loro interazione nel modello 7 e da ulteriori controlli attraverso regressioni con coefficienti variabili, in cui gli autori confermano l'effetto della competitività anche con orchestre sinfoniche, teatro di prosa e balletto.

Lo studio di Jensen e Kim evidenzia l'importanza di non considerare solamente l'indice di conformità di Di Maggio e Stenberg quando si valuta il livello di innovazione del repertorio, ma anche la quantità di opera moderna. Ecco perché lo studio al prossimo capitolo utilizza una variabile differente per misurare l'innovazione.

2.7 Il caso italiano

La sociologia dell'opera è stata studiata prevalentemente da ricercatori statunitensi, perciò è naturale che anche gli studi sul repertorio presentati finora si siano concentrati sul repertorio degli Stati Uniti; Giulia Cancellieri e Alex Turrini⁷⁷ nel 2016 si sono occupati di verificare quali

⁷⁷ GIULIA CANCELLIERI, ALEX TURRINI, *The Phantom of Modern Opera: How Economics and Politics Affect the Programming Strategies of Opera Houses*, «International Journal of Arts Management», Spring 2016, 18/3, pp. 25-35, <https://www.jstor.org/stable/44989662>.

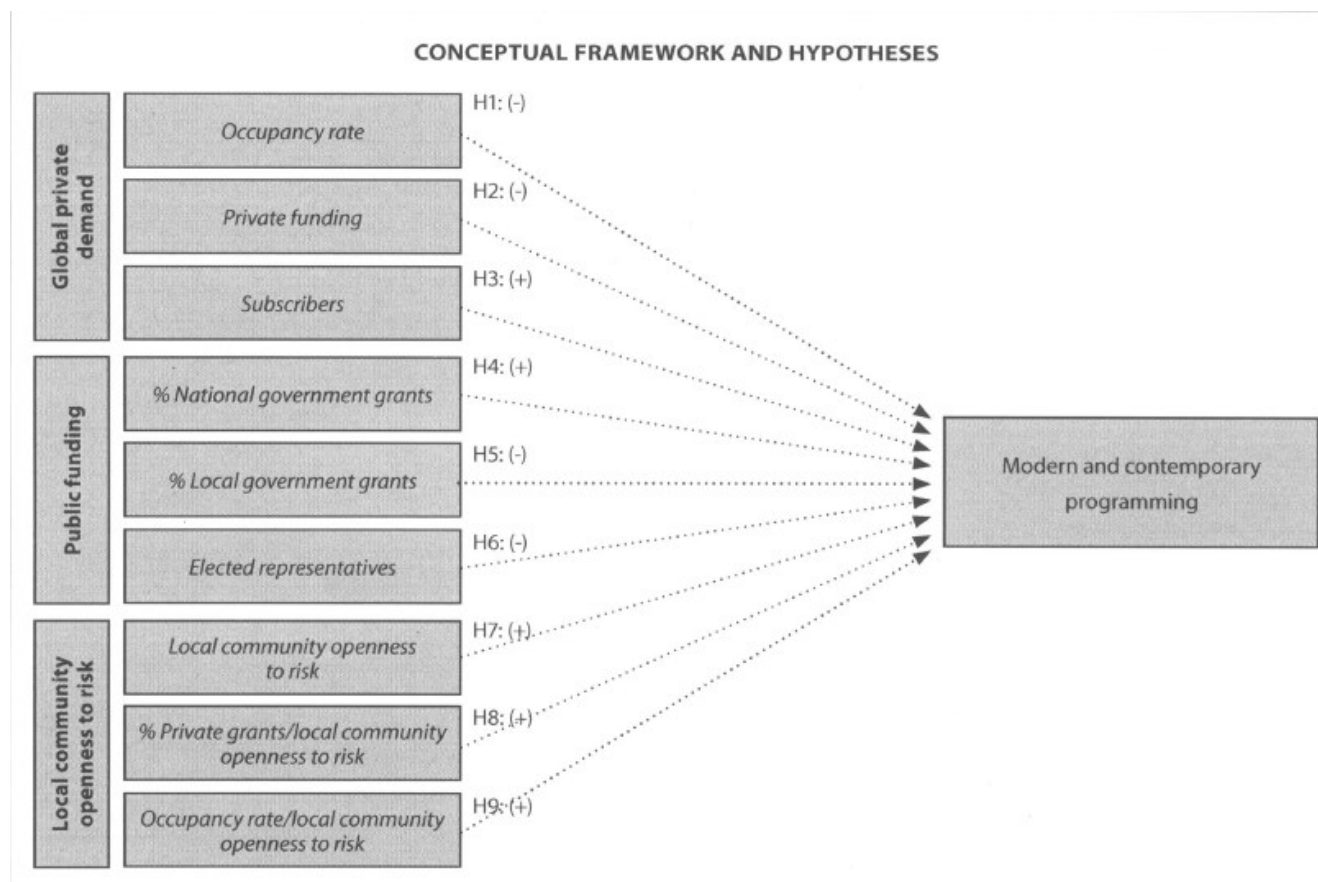
elementi portano alla programmazione di opere moderne in Italia riprendendo alcune ipotesi dei loro colleghi americani e aggiungendone altre.

Dato lo scopo preciso dello studio, la variabile dipendente utilizzata per il modello della regressione è il numero di recite (non produzioni) di opere moderne diviso per il logaritmo naturale delle entrate annuali del teatro. Ancora una volta sono considerate moderne le opere di compositori nati dopo il 1880. Secondo gli autori questo indice dovrebbe misurare quanto i teatri sono inclini a investire nella crescita del genere operistico.

Le variabili indipendenti che secondo gli autori influiscono sulla tendenza alla programmazione di opera contemporanea sono riportate nella tabella 2.6.1, e riguardano la supposta domanda di opera contemporanea, i metodi di finanziamento e l'inclinazione al rischio d'impresa. Ad esempio la prima ipotesi H1 è che il tasso di riempimento dei teatri correli negativamente con la variabile dipendente. Vengono aggiunte come variabili controllo il numero totale di spettacoli, la grandezza della città ospitante, il Pil pro capite, la domanda di spettacoli nell'area (misurata attraverso le spese mensili pro capite per spettacoli nella città) e la lunghezza del mandato del direttore artistico.

Le ipotesi sono state testate per 30 istituzioni tra fondazioni lirico-sinfoniche e teatri di tradizione, attraverso i dati riportati dagli *Annuari EDT/CIDIM dell'opera lirica in Italia* per gli anni dal 2006 al 2010.

Ogni variabile indipendente viene misurata nell'anno precedente a quello della variabile dipendente per inquadrare la situazione non al momento dell'esecuzione, ma al momento della programmazione. Spesso gli spettacoli d'opera vengono programmati anche con più di un anno di anticipo, ma la finalizzazione della stagione in effetti avviene normalmente l'anno prima e si può immaginare che fino ad allora alcuni fattori, come un calo nelle vendite dei biglietti della stagione attuale, possano far desistere la direzione artistica dalla programmazione di opere più rischiose.

Tab. 2.7.1. Dati ipoteticamente correlati con la variabile dipendente.⁷⁸

La tabella 2.7.2 mostra la correlazione tra tutte le variabili, sia dipendenti che indipendenti. Una valutazione di questi valori permette di elaborare una strategia opportuna per inserire gradualmente le variabili indipendenti nella regressione e stimare l'impatto della multicollinearità tra di esse, ad esempio è piuttosto intuitivo che la domanda per le arti performative ha un'alta correlazione con la grandezza della città (cella 11:12), ma trattandosi di variabili di controllo vengono entrambe inserite poiché non interessa stimarne l'impatto.

⁷⁸ Ivi, p. 30.

Tab. 2.7.2. Matrice di correlazione.⁷⁹

CORRELATION MATRIX AND DESCRIPTIVE STATISTICS															
Variable	Mean	SD	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1 Programming of modern operas	0.211	0.317	1												
2 Subscriber Base	137.428	178.401	0.518†	1											
3 Openness to risk	0.380	0.177	0.194†	0.215†	1										
4 Length of mayor's tenure	2.3	1.902	-0.135	-0.005	0.038	1									
5 National government funding	0.380	0.177	0.056	0.321†	0.117	-0.068	1								
6 Local government funding	0.374	0.191	-0.168†	-0.364†	-0.132	0.014	-0.740†	1							
7 Private funding	0.108	0.100	0.042	-0.011	-0.018	-0.008	-0.322†	-0.192†	1						
8 Occupancy rate	0.748	0.138	0.107	0.436†	0.067	-0.029	0.193†	-0.260†	0.039	1					
9 GDP per capita	2.766	5.684	0.275†	0.085	0.079	-0.058	0.032	-0.309†	0.366†	-0.023	1				
10 Length of artistic director's tenure	5.48	5.23	-0.177†	-0.281†	-0.165†	-0.009	-0.277†	0.360†	-0.096	-0.144†	-0.137†	1			
11 Local demand for performing arts	36.10	51.04	0.530†	0.519†	0.566†	0.046	0.204†	-0.330†	0.067	0.211†	0.354†	-0.268†	1		
12 City size	368,784	537,082	0.411†	0.433†	0.548†	0.029	0.229†	-0.216†	-0.024	0.144†	0.150†	-0.289†	0.875†	1	
13 Total number of runs	28.72	24.24	0.564†	0.803†	0.340†	0.052	0.333†	-0.404†	0.065	0.332†	0.216†	-0.412†	0.736†	0.656†	1
														0.565†	

† $p < .10$

Un dato molto interessante, che gli autori non commentano, è l'alta correlazione negativa (-0,740) tra i fondi governativi statali e quelli locali. Dal momento che i fondi statali vengono assegnati in base a criteri standardizzati, questo dato dimostra che i politici locali (per lo meno in Italia, ma forse anche negli Stati Uniti) sopperiscono sistematicamente alla mancanza di contributi statali. Questo fatto porta a rivalutare anche le conclusioni di Pierce sul comporta-

⁷⁹ Ivi, p. 32.

mento dei politici locali, cioè non è necessariamente vero che i politici locali non vogliono rischiare la programmazione di opere contemporanee; forse sono solamente interessati al funzionamento del teatro cittadino.

Tab. 2.7.3. Risultati della regressione.⁸⁰

MODEL ESTIMATION			
	<i>Dependent variable: modern and contemporary programming</i>		
	Model 1	Model 2	Model 3
Independent variables			
Occupancy rate	-	-0.248* (-2.13)	-0.264* (-2.35)
Local community openness to risk	-	-0.277† (-1.85)	-0.323* (-2.19)
Occupancy rate; local community openness to risk	-	-	0.278** (3.03)
Subscriber rate	-	0.816* (2.57)	0.926** (3.00)
National government funding	-	-0.461* (-2.10)	-0.509* (-2.41)
Local government funding	-	-0.303 (-1.41)	-0.372† (-1.79)
Private funding	-	-0.138 (-0.68)	-0.239 (-1.19)
Private funding; local community openness to risk	-	-	0.066 (0.58)
Length of mayor's tenure	-	-0.179* (-2.21)	-0.204* (-2.58)
Control variables			
Length of artistic director's mandate	0.068 (0.34)	0.032 (0.16)	0.050 (0.25)
Local demand for performing arts	1.701 (1.59)	1.282 (1.19)	0.199 (0.18)
GDP per capita	0.335 (0.73)	0.170 (0.36)	0.001 (0.01)
City size	0.014 (0.04)	0.723 (1.50)	0.845† (1.78)
Program size	0.414 (1.33)	0.343 (1.09)	0.360 (1.19)
Time dummies	Included	Included	Included
Constant	-5.568 (-1.23)	-6.194 (-1.30)	-2.770 (-0.59)
Number of observations	143	143	143
Adj. R-squared	0.298	0.396	0.442
F test	2.63***	3.02***	3.33***

*** $p < .001$, ** $p < .01$, * $p < .05$, † $p < .10$; t-statistics in parentheses

⁸⁰ Ivi, p.33.

La particolare natura della variabile dipendente rende complessa l'interpretazione dei coefficienti della regressione, presentati nella tabella 2.7.3 in forma metrica, che in questo caso forniscono una stima dell'aumento di recite di opera contemporanea, ma anche della diminuzione del budget (con un effetto ridotto dal logaritmo); perciò una variabile indipendente, che correla positivamente con il budget totale avrà una correlazione negativa, o comunque minore, con la variabile dipendente. Tuttavia si tenga conto che i budget delle compagnie d'opera esaminate sono tutti piuttosto alti, quindi il divario tra il valore al denominatore in un teatro di provincia e il teatro alla Scala non è molto, ad esempio $\ln 5.000.000 \approx 15,54$ e $\ln 100.000.000 \approx 18,42$.

Un altro problema del modello è la mancata inclusione della capienza dei teatri, di cui non si riesce a stimare l'impatto perché sta solo al denominatore della percentuale di riempimento; questo dato è correlato strettamente alla variabile dipendente perché per far vedere uno spettacolo allo stesso numero di persone, i teatri più piccoli devono fare più repliche. Si tenga conto che vi sono soggetti produttori che utilizzano più di un teatro, come la fondazione Arena di Verona, che produce opere sia un teatro di medie dimensioni, ovvero il teatro Filarmonico che ha circa 1200 posti, sia nella gigantesca Arena, in cui di solito i posti messi in vendita sono circa 10.000, ma in teoria possono anche essere aumentati o diminuiti in base a come si decide di disporre il pubblico variando così la percentuale di riempimento, perfino quando il pubblico è costante.

Gli autori sostengono che la correlazione negativa tra il tasso di occupazione dei teatri e la tendenza a programmare opere contemporanee, significa che i teatri più pieni non hanno incentivi a programmare opera contemporanea confermando H1. Questa correlazione può essere letta anche dal punto di vista opposto, osservando che i teatri che programmano opera contemporanea sono più vuoti. Per convalidare la prima o la seconda interpretazione occorrerebbe separare la percentuale di riempimento delle opere contemporanee dalla percentuale riempimento delle altre opere, possibilmente tenendo conto anche della capacità del teatro.

La percentuale di donazioni private viene direttamente esclusa dalla regressione a causa della bassa significatività statistica delle correlazioni non confermando H2. È plausibile che i

gusti dei donatori in Italia non influiscano sulla programmazione di opera contemporanea, anche perché si tratta prevalentemente di banche, assicurazioni o grandi aziende interessate al prestigio dell'istituzione teatrale piuttosto che al repertorio.

Nel modello 2 il numero di abbonati influisce positivamente sulla tendenza alla programmazione di opere contemporanee confermando H3. In generale, riprendendo l'idea di Becker espressa nello scorso capitolo,⁸¹ gli abbonati sono per definizione spettatori che assistono a diverse opere e quindi è plausibile che essi ricerchino una certa varietà nel repertorio. Infatti secondo Gockley:

With the decline of subscriptions, we find that it is more necessary to produce the top 10 audience attractors more frequently and I think looking in the future, we have had an average, say a *Madam butterfly*, an average of every five years and now we're gonna go down to four years.⁸²

H4 viene contraddetta dal momento che la percentuale di finanziamenti provenienti dal governo influisce negativamente sulla programmazione di opera contemporanea, con coefficiente standardizzato⁸³ di -0,257; ciò avviene perché in Italia i finanziamenti statali sono ben più consistenti che negli Stati Uniti e vengono assegnati prevalentemente in base alla quantità e all'entità degli spettacoli.⁸⁴

Anche all'aumentare della percentuale di finanziamenti del governo locale (comune, provincia e regione), diminuisce la tendenza a programmare opere contemporanee convalidando H5. Gli autori danno le stesse spiegazioni che aveva dato Pierce sulla volontà dei politici di ingraziarsi l'elettorato, però se così fosse la correlazione sarebbe uguale o maggiore rispetto a quella coi finanziamenti statali, invece in questo caso il coefficiente standardizzato è di - 0,183.

H6 si basa sul fatto che formalmente nella maggior parte dei teatri d'opera italiani il ruolo di presidente della fondazione viene attribuito automaticamente al sindaco della città, che esercita il suo potere attraverso il consiglio d'indirizzo del teatro, un organo dal numero variabile di

⁸¹ Cfr. cap. 2.6, p. 62.

⁸² DAVID GOCKLEY, *iCadenza interview with David Gockley, part 1*, cit., 2:16 sg.

⁸³ Ho calcolato i coefficienti standardizzati seguendo la formula $\beta = \left(B \cdot \frac{\sigma_x}{\sigma_y} \right)$.

⁸⁴ Per una discussione sui criteri di assegnamento dei fondi pubblici si rimanda al capitolo 5.3.

membri che include solitamente rappresentanti del comune, della regione, dello stato e dei soci sostenitori privati. Ipotizzando che il comune abbia la volontà di controllare il repertorio, viene inserita come variabile indipendente la durata del mandato del sindaco. Secondo gli autori la correlazione con la variabile dipendente è negativa e significativa con un $\beta = -0,204$; la spiegazione suggerita è che i sindaci appena eletti sono più interessati a differenziarsi dai loro predecessori e quindi a far programmare opere innovative, mentre verso la fine del loro mandato sono solo interessati a ridurre i rischi ed accumulare un consenso sufficiente per farsi rieleggere e quindi tendono a promuovere una programmazione più convenzionale.

Si tratta di una teoria interessante, ma non sapere con esattezza l'altezza cronologica a cui sono stati programmati gli spettacoli, ne rende la verifica piuttosto complessa. L'analisi delle variabili indipendenti nell'anno precedente a quello della variabile dipendente è una buona approssimazione per gli altri parametri, ma l'analisi di questo aspetto richiederebbe una precisione maggiore dal momento che le nuove opere commissionate dal teatro vengono programmate solitamente con due o più anni di anticipo.

Anche se in Italia le elezioni comunali avvengono indipendentemente in ogni comune, prendendone in esame solamente 30, può accadere che in molti di essi le elezioni svolgano nello stesso periodo, perciò è probabile che l'effetto della crisi economica del 2008 abbia impattato significativamente questa variabile indipendente se in quell'anno si sono svolte poche elezioni comunali. Per limitare gli effetti annuali gli autori hanno incluso delle time dummies: si tratta di variabili binarie che vengono inserite talvolta nelle regressioni con questo scopo. Ad esempio per le rilevazioni di y relative al 2006 la variabile fantoccio "2006" è uguale 1, mentre le variabili "2007", "2008", "2009" e "2010" sono uguali a 0. Il problema è che i coefficienti delle variabili fantoccio non sono stati inclusi nella regressione e nella matrice di correlazione, perciò non è possibile verificare se la durata del mandato assorbe l'effetto di alcune annate di bassa innovazione, che probabilmente è ciò che si è verificato in questa analisi, dal momento che solitamente il consiglio d'indirizzo è solo interessato all'equilibrio tra entrate e uscite.

Per misurare l'inclinazione al rischio della comunità cittadina, viene utilizzata la quantità di startup aperte nella zona; ne risulta che questo valore correla negativamente con la variabile dipendente, contraddicendo H7.

Le ipotesi 8 e 9 sono che nelle comunità più aperte al rischio l'aumento della percentuale di donazioni da privati porti ad un aumento della tendenza alla programmazione di opera contemporanea e che lo stesso avvenga per la percentuale di riempimento della sala. Nel modello 3 il coefficiente della prima variabile moderatrice non risulta statisticamente significativo non confermando H8, mentre il coefficiente che rappresenta l'interazione tra la percentuale di riempimento e l'apertura al rischio è positivo e significativo, tuttavia in questa variabile l'apertura al rischio sta al denominatore, quindi, anche se non sembrano essersene accorti, di fatto gli autori hanno dimostrato il contrario della loro ipotesi, cioè che nelle città meno aperte al rischio, i fondi privati aumentano la tendenza a programmare opera contemporanea.

Di fatto questi ultimi risultati confermano solamente l'inefficacia del numero di startup in città per misurare l'apertura a quello specifico rischio che comporta la programmazione dell'opera contemporanea.

Come si è visto in precedenza, anche lo stesso concetto di rischio forse non è molto adatto per questo genere di analisi. Si potrebbe ritenere che i teatri che dipendono di più dai propri guadagni hanno un rischio più elevato rispetto agli altri. Tuttavia, sapendo che i finanziamenti pubblici hanno una correlazione negativa con la variabile dipendente e le donazioni private non hanno impatto statisticamente significativo, risulta che la tendenza a programmare opera contemporanea è maggiore nei teatri che più dipendono dai propri guadagni. In fin dei conti anche i finanziamenti pubblici sono tutt'altro che un'entrata sicura, dal momento che possono essere improvvisamente ridotti, anche a causa di dinamiche politiche su cui il teatro non può influire in alcun modo.

Capitolo 3: La raccolta dei dati

3.1 La scelta di Operabase

Se per analizzare il repertorio degli Stati Uniti si possono utilizzare i dati di Opera America, altrettanto non è possibile per l'Italia. Opera Europa ha lanciato nel 2020 il suo database chiamato operabook, ma è ancora piuttosto carente per quanto riguarda i dati di rappresentazioni più lontane nel tempo.⁸⁵ Per gli anni fino al 2010 si sarebbero potuti utilizzare gli *Annuari EDT/CIDIM dell'opera lirica in Italia*, ma dopo quell'anno la pubblicazione è cessata.

Considerando anche che la tendenza a programmare opera contemporanea potrebbe essere leggermente maggiore da parte dei membri di Opera America rispetto alle compagnie che non vi aderiscono, ho scelto di utilizzare i dati di Operabase, ritenendoli i più affidabili e completi che si possano al momento reperire perché, al contrario di Opera America, Operabase è una piattaforma privata che non fornisce alcun incentivo economico ai membri. Sono solitamente gli stessi teatri e i membri del cast (o i relativi agenti) a caricare i dati delle loro performance per promuovere la loro attività, dato che il sito è un punto di riferimento rilevante per i professionisti del settore e per gli appassionati.

I filtri “chi” e “opera musicale” permettono di fare ricerche mirate molto utili se si è interessati ad ascoltare un interprete, un compositore o una specifica opera. Questa funzione è utile anche ai soggetti produttori; se ad esempio un cantante si sente male poco prima di una recita e deve essere rimpiazzato, si può avere un elenco di cantanti che negli anni passati hanno già interpretato quel ruolo.

Per questi motivi Operabase offre un servizio premium a pagamento pensato per i cantanti che consente di personalizzare il proprio profilo con una biografia, un elenco delle opere di repertorio, i contatti della propria agenzia e altre informazioni. Analogamente è presente un servizio premium per le organizzazioni piuttosto costoso che dà accesso al “casting tool” che

⁸⁵ OPERA EUROPA, *Operabook*, <https://opera-europa.org/it/operabook> consultato in data 15/02/2026.

quindi si propone come strumento di lavoro per chi sceglie i cast delle opere. Il terzo tipo di abbonamento è quello che ho acquistato io, che consente l'accesso all'archivio delle opere passate, senza il quale alcune funzioni vengono limitate.

Le tabelle presentate finora tramite la funzione statistiche sono un buono strumento per avere un'idea generale del repertorio, ma, riportano solo le 50 opere e i 50 compositori più rappresentati nel periodo e nel paese di riferimento, quindi per avere un elenco completo delle opere rappresentate in Italia e in America, ho riportato in tabelle Excel tutte le opere presenti nel database per gli anni in cui era possibile avere dati significativi, ovvero dal 1996 (anno di apertura del sito) al 2025.

Questo metodo consente di analizzare i dati attraverso le funzioni di Excel contando il numero di ricorrenze delle opere e dei compositori, e applicando funzioni matematiche in grado di calcolare automaticamente diversi dati tra cui l'indice di concentrazione Herfindahl e l'indice di conformità di Di Maggio e Stenberg.

3.2 I dati degli Stati uniti

Per la prima tabella tramite la funzione “ricerca avanzata delle prestazioni” ho filtrato i dati secondo l'etichetta “generi: opera”, “dove: Stati uniti” e “data:1996”. Premendo sul pulsante “Calendario” si ottiene un prospetto di forma tabellare con l'elenco delle opere rappresentate in ordine cronologico. Per ogni opera sono inclusi il titolo, il compositore, il teatro o la fondazione che l'ha prodotta, il direttore d'orchestra, il regista, la città in cui si è svolta la produzione, la data della prima e la data dell'ultima replica. Cliccando sulle singole opere è possibile avere ulteriori informazioni sul cast e, a volte, specialmente per gli anni più recenti, anche delle brevi descrizioni caricate di solito direttamente dall'ufficio stampa del teatro interessato.

La pagina di Operabase non carica immediatamente tutte le rappresentazioni del gruppo filtrato, ma occorre scorrere in basso per ottenere le opere successive. Questo rende difficile estrarre i dati attraverso script informatici, perciò ho dovuto scorrere la pagina fino ad arrivare

alla fine dell'anno, dopodiché ho selezionato l'intero contenuto con CONTROL+A, incollandolo su un file di testo (.txt).

Per un essere umano convertire questo testo in una tabella Excel sarebbe stato un processo molto lungo, perciò ho deciso di utilizzare l'aiuto dell'intelligenza artificiale Gemini sviluppata da Google. Trattandosi di una serie di dati strutturati nello stesso modo, l'intelligenza artificiale è facilmente in grado di rilevare lo schema proposto e di creare una tabella Excel con i dati richiesti. Inoltre ho chiesto a Gemini di cercare online l'anno della prima esecuzione di ogni opera, in modo da aggiungere alla tabella una colonna con quel dato e un'altra in cui si indica il periodo di composizione suddividendo ogni secolo in 4 parti.

Ho scelto di utilizzare Gemini perché rispetto a ChatGPT o altre intelligenze artificiali è un po' più ottimizzata per la ricerca di dati online, tuttavia la ricerca di informazioni non è un campo in cui questi programmi eccellono. Per la maggior parte delle opere composte fino al 1980 circa, i dati sono risultati quasi sempre corretti, ma per le opere più recenti forniva spesso date erronee o non riusciva a trovarle. Questo avviene perché la ricerca si basa principalmente sui dati di Wikipedia, che per le date delle prime esecuzioni delle opere più comuni sono solitamente molto accurati, ma sono talvolta deficitari per le opere meno comuni.

Per questo ho dato al programma un ulteriore punto di riferimento per la ricerca delle opere contemporanee, ovvero il North American Works Directory,⁸⁶ un elenco delle opere Americane del novecento e del duemila, stilato da Opera America. Nella pagina a cui si fa riferimento vengono forniti il titolo, l'anno di prima esecuzione, il compositore e il librettista.

Dopo una serie di prove e di correzioni, ho chiesto a Gemini di elencare integralmente le indicazioni che avevo dato per processare i dati in modo da poterle nuovamente inserire accedendo da una nuova sessione. Riporto qui le indicazioni per poter ricostruire il processo di elaborazione:

Adesso ti fornisco i Criteri di Elaborazione Dati per la Creazione di Tabelle

Questi criteri devono essere applicati in ordine sequenziale a **ciascun singolo record** letto dal file di testo fornito, per garantire coerenza e completezza.

⁸⁶ OPERA AMERICA, *North American Works directory, A-Z Index of Works*, <https://memboa.operaamerica.org/Applications/NAWD/all.aspx>.

Fase 1: Acquisizione, Estrazione e Filtraggio (Fonte Dati e Inclusione)

Questa fase definisce cosa viene incluso ed escluso dalla tabella finale.

- **Fonte Dati Unica:** L'analisi si basa **esclusivamente** sul file di testo fornito nel messaggio corrente.
- **Estrazione Dati Grezzi:** Vengono estratti i dati: Titolo, Compositore, Nome del Teatro, Data Iniziale e Data Finale.
- **Inclusione Ampliata (Opere Liriche Complete):** Vengono mantenute **tutte** le esecuzioni di opere teatrali complete, incluse:
 - Opere liriche in un atto.
 - Opere da camera.
 - Opere per ragazzi (se lavori originali completi).
 - Opere da camera natalizie (se lavori originali completi).
- **Esclusione Rigorosa (Non Opere / Fuori Ambito):** Vengono esclusi **solo** gli eventi che non sono opere complete:
 - Gala, Concerti, Recital o eventi celebrativi (es. "Pavarotti Gala").
 - Spettacoli esplicitamente etichettati come "scene," "selezioni" o "workshop."
 - Musical teatrali non classificabili come opere liriche da repertorio.
 - Cantate o Oratori (es. *La Senna festeggiante*).
 - Operette
 - Opere fuori dal paese di contesto del file (Stati Uniti)
- **Gestione dell'Incertezza:** Se sussiste incertezza sulla natura o completezza di un'opera, essa verrà **inclusa** nella tabella finale, con il suo **Titolo originale del lavoro in corsivo** per indicare l'ambiguità. Se il nome del teatro è mancante, si indica **N.D.** (Non Disponibile).

Fase 2: Nomenclatura e Arricchimento (Standardizzazione)

Questa fase pulisce e standardizza i dati per l'identificazione.

- **Compositore (Nome Completo):** Il nome viene espresso nella forma **Nome Completo** (Nome e Cognome) (es. Wolfgang Amadeus Mozart).
- **Titolo Originale Assoluto (Istruzione Speciale):** La colonna "Titolo originale del lavoro" deve contenere **solo il Titolo Originale Assoluto**.
 - Rimuovere traduzioni, notazioni opzionali o numeri di opera/catalogo tra parentesi (es. *La Traviata (La traviata)* diventa *La Traviata*; *Iolanta, op. 69* diventa *Iolanta*).
 - Translitterare caratteri non romani in caratteri latini standard (es. *Pikovaya Dama*).
- **Identificazione APE:** Deve essere ricercato l'Anno di Prima Esecuzione (APE) di ciascuna opera.

- In caso di titolo moderno/contemporaneo con APE non immediatamente noto, si tenta di recuperare l'informazione dal riferimento fornito: <https://apps.operaamerica.org/Applications/NAWD/all.aspx>

Fase 3: Struttura Dati e Periodizzazione

Vengono applicate le regole di scomposizione e calcolo temporale.

- **Scomposizione (Split Multiple Shows - Istruzione Speciale):** Gli spettacoli che contengono opere multiple (es. *double bill* o titoli separati da / o &) devono essere **scomposti in righe separate**, una per ogni opera, mantenendo le date originali della rappresentazione per ciascuna.
- **Calcolo del Periodo di Composizione (Quarto di Secolo):** L'APE viene utilizzato per calcolare il "Periodo di Composizione":
 - Anni \$01–25\$: \$/1\$ (es. Anni \$1801–1825 = \text{XIX}/1\$)
 - Anni \$26–50\$: \$/2\$
 - Anni \$51–75\$: \$/3\$
 - Anni \$76–00\$: \$/4\$
- **APE Contemporaneo:** Se l'APE non è noto per un'opera moderna/contemporanea, viene assegnato l'APE **N.D.** e il periodo di composizione **\$\text{XXI}/1\$** (2001–in corso).

Fase 4: Output Finale

Questa fase assicura l'ordinamento e la formattazione finale.

- **Creazione Tabella Finale:** I dati devono essere organizzati nelle sette colonne obbligatorie, nell'ordine esatto:
 1. Titolo originale del lavoro
 2. Compositore
 3. Nome del teatro
 4. Data iniziale
 5. Data finale
 6. Anno Prima Esecuzione (APE)
 7. Periodo di Composizione
- L'ordine delle opere deve essere quello del file di testo.

Una volta inviato questo messaggio, ho caricato il file di testo che avevo copiato dalla pagina di Operabase scrivendo a gemini “ecco il file”. Ripetendo per questo procedimento per ogni anno dal 1996 al 2025, ho ottenuto 30 tabelle relative agli Stati Uniti.

Sebbene avessi specificato tra le indicazioni di utilizzare solamente il corrente file di testo per la costruzione della tabella, ho notato che rimanendo nella stessa sessione di Gemini, il programma talvolta confondeva le opere provenienti da file di anni diversi e le mescolava, e, anche quando ciò non avveniva, aver immagazzinato una grande quantità di dati appesantiva Gemini, che cominciava a saltare diverse opere presenti nel file di testo; perciò per ogni elaborazione ho creato una nuova chat in cui fornivo nuovamente le istruzioni qui sopra.

Questo non ha totalmente rimediato al problema, poiché processando una grande quantità di dati, Gemini è comunque portato a saltare qualche riga, quindi ho eseguito 2 volte l'analisi di ogni file di testo relativo alle opere dell'anno, incolonnando i risultati uno accanto all'altro nello stesso file Excel in modo che scorrendoli risultasse evidente quando i risultati della prima analisi differivano dai risultati della seconda. Utilizzando questo metodo ho infatti riscontrato che i file saltati aumentano all'aumentare degli spettacoli dell'anno e per i file processati mediamente si aggirano attorno a uno su cento. Ipotizzando che la probabilità di saltare uno spettacolo sia indipendente, incrociando due analisi si ottiene una probabilità di saltare uno spettacolo di uno su diecimila, che è più che accettabile. Avveniva anzi più spesso che uno dei due file contenesse spettacoli in più di operetta, concerti o workshop.

Infatti pur avendo filtrato solo gli spettacoli etichettati come opera, il database conteneva comunque alcuni concerti con estratti di opere, altri generi di teatro musicale e delle opere eseguite fuori dagli stati Uniti. Si tratta spesso di opere in cui è segnato un solo interprete, che nella maggior parte dei casi ha sbagliato a etichettare lo spettacolo scrivendo il teatro corretto, ma indicando come luogo il suo paese d'origine anziché il luogo della performance. Questi ultimi casi sono stati corretti manualmente andando a cliccare sulla performance con dati dubbi.

Nei casi in cui l'appartenenza al genere operistico è opinabile, come *Jeanne d'Arc au bûcher* di Honegger, ho seguito la catalogazione del database Corago dell'università di Bologna,⁸⁷ considerando anche gli intermezzi come opere. Per le opere non presenti nel database ho dovuto esercitare una certa discrezionalità, ma ho tendenzialmente incluso tutti gli spettacoli

⁸⁷ Il database Corago, <https://corago.unibo.it/opere> è un utile strumento di consultazione sviluppato da studiosi d'opera, che però contiene poche opere del XX e del XXI secolo.

che venivano definiti dall'autore e dall'ufficio stampa del teatro "di opera", "operistici" e in modi simili, quando impiegavano musica originale e quindi non erano classificabili come adattamenti.

Gli unici spettacoli che pur non essendo strettamente di opera, sono stati lasciati nell'elenco sono i Singspiel. Gemini di fatto riconosceva *Die Zauberflöte* e *Die Entführung aus dem Serail* come appartenenti al genere dell'opera e credo che lo abbia fatto riflettendo il sentimento comune che assimila i Singspiel mozartiani all'opera, perciò ho deciso di non cancellare questi due e gli altri pochi Singspiel che ho incontrato nel database.

La standardizzazione del titolo e del compositore serve per far contare automaticamente tramite le funzioni Excel il numero di opere con lo stesso titolo e non considerare come opere diverse ad esempio *La boheme* e *La bohème*. Non ho fatto distinzioni sulla versione dell'opera, considerando ad esempio come "Macbeth" di Giuseppe Verdi sia la versione di Firenze del 1847, che quella di Parigi del 1865; analogamente opere spesso rappresentate in traduzione (anche d'epoca) sono state riportate con un titolo unificato: es. *Guillaume Tell*, *Don Carlos*. Per diversificare le opere con lo stesso titolo di compositori diversi, ho introdotto quando possibile il titolo esteso. Ad esempio l'*Otello* di Verdi è indicato semplicemente come "Otello", mentre quello Rossini è indicato come "Otello, ossia il moro di Venezia"; quando ciò non era possibile ho scritto il nome del compositore meno comune tra parentesi, perciò con "Romèo et Juliette" si intende l'opera di Gounod, mentre quella di Berlioz viene chiamata "Romèo et Juliette (Berlioz)".

Di solito Operabase indica solo il cognome del compositore, quindi per i compositori contemporanei Gemini ha talvolta inventato dei nomi che ho dovuto correggere manualmente. Analogamente era spesso errato l'anno di prima esecuzione delle opere contemporanee o delle opere meno comuni ed è stato anch'esso corretto manualmente. Come fonti ho utilizzato anzitutto il North american Work directory di opera America, sopra citato. Qualora l'opera non fosse presente in quell'elenco, la cercavo online, attenendomi quando possibile alla data riportata dal sito ufficiale del compositore, altrimenti al sito del teatro che riportava "prima esecuzione assoluta" o "world premiere" e nei pochissimi casi in cui non erano reperibili altre informazioni

mi sono basato su articoli di giornali online. Per quanto riguarda le opere antiche, ho invece utilizzato il database Corago.⁸⁸

Un ulteriore passaggio per pulire i dati è stata l'eliminazione delle opere a cavallo tra gli anni e delle opere doppie. Avendo effettuato una ricerca per ogni anno, le opere che hanno la prima recita a dicembre e l'ultima a gennaio sono state inserite da Operabase in entrambi gli anni; in questi casi ho eliminato l'opera dalla tabella dell'anno successivo. Ho anche cancellato alcune opere che venivano per errore ripetute due volte nello stesso teatro in date poco distanti e le riprese delle opere (quasi sempre del Metropolitan) a distanza di qualche mese appartenenti alla stessa stagione, quando era presente lo stesso regista, interpretandole come più recite della stessa produzione, lasciando solo quelle che venivano riprese dopo almeno 5 mesi, solitamente per la stagione estiva.⁸⁹

Infine ho corretto manualmente i casi di incoerenza ortografica che ricorrevano specialmente nelle traslitterazioni dal russo (es. Pyotr Ilyich Tchaikovsky e Pëtr Il'ič Čajkovskij) unificando le grafie in quella più utilizzata nel database, per quanto riguarda opere, compositori e teatri.

3.3 I dati dell'Italia

Per quanto riguarda l'Italia, ho applicato lo stesso metodo, tuttavia non è stato possibile applicare il filtro "Generi: opera" a causa di un bug del sito, tale che quando si effettua una ricerca con tale filtro insieme a "dove:Italia" riportava inaspettatamente alle rappresentazioni nel comune di Opera in provincia di Milano. Ho segnalato il problema all'assistenza del sito in data 10 ottobre 2025, ma il bug è stato risolto solo attorno alla metà di dicembre, perciò non avendo la sicurezza che Operabase sistemasse il problema ho eseguito a novembre il filtraggio tramite i comandi impartiti a Gemini.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ho salvato i file txt nei primi giorni di novembre e ho effettuato l'operazione di controllo fino al 10 di Dicembre. Fa eccezione la tabella del 2025 che è stata scaricata ed elaborata il 25 gennaio 2026.

Questo non ha portato particolari problemi per gli anni più lontani, dal momento che Operabase veniva inizialmente usato quasi solo per gli spettacoli di opera, ma ha appesantito molto l'elaborazione dei dati per gli anni più recenti, in cui sono stati caricati sulla piattaforma sempre più concerti, musical e tanto altro, aumentando la probabilità di errore da parte di Gemini e da parte mia come suo controllore, perciò verso la fine di gennaio ho eseguito un'ulteriore analisi incrociata con la precedente per gli anni dal 2022 al 2024 applicando il filtro opere, adesso disponibile, e aggiungendo i dati del 2025.

Le indicazioni che ho dato a Gemini per l'Italia sono analoghe a quelle per gli Stati Uniti, sostituendo ovviamente l'esclusione di spettacoli al di fuori degli stati uniti con l'esclusione degli spettacoli al di fuori dall'Italia; la differenza principale è che non esiste in Italia un'equivalente del North American Work directory di Opera America, perciò ho eliminato dalle istruzioni il paragrafo che rimanda alla pagina.

Di fatti per le opere contemporanee ho dovuto ogni volta controllare manualmente online procedendo come per gli Stati uniti, dal sito web del compositore ai siti dei teatri, fino agli articoli di giornale.

Capitolo 4: Analisi globale del repertorio

4.1 Classifica delle opere e dei compositori negli Stati Uniti

Una volta create le tabelle annuali, riunendole insieme si ottiene una sufficiente approssimazione della totalità del repertorio degli Stati Uniti e dell'Italia negli ultimi 30 anni. Nelle statistiche discusse da qui in poi non sono inclusi gli spettacoli del 2020 e del 2021, di cui molti, pur essendo presenti nel database, sono stati di fatto cancellati a causa del lockdown dovuto alla pandemia da Covid-19. Includendo questi due anni, la presenza spettacoli cancellati in quel periodo e riprogrammati negli anni successivi aumenterebbe in modo errato il numero delle produzioni di alcune opere. Ho utilizzato comunque i dati di quelle tabelle per calcolare dati come l'indice di concentrazione dell'anno in corso, che sono comunque da interpretare come approssimazioni ipotetiche di ciò che sarebbe stato il repertorio qualora la pandemia non si fosse verificata, anche se i dati sono falsati dalla presenza, a volte anche contemporanea, delle opere programmate in precedenza e delle opere sostitutive programmate a causa della pandemia.

Tab. 4.1.1 Le 100 opere più rappresentate negli Stati Uniti dal 1996 al 2025. Le opere di autori viventi sono evidenziate in verde e le opere di autori defunti, ma rappresentate per la prima volta dopo il 1950 sono evidenziate in rosso.⁹⁰

N°	Opera	Produzioni
1	La Bohème	499
2	Carmen	422
3	La Traviata	415

4	Madama Butterfly	405
5	Tosca	383
6	Le nozze di Figaro	358
7	Il barbiere di Siviglia	345
8	Don Giovanni	334
9	Die Zauberflöte	319

⁹⁰ Nel file [USA 1996-2025.xls](#) la classifica completa delle opere è nella tabella pivot nelle colonne AL, AM che riordina e conta le opere della colonna A.

10	Rigoletto	290
11	Così fan tutte	238
12	L'elisir d'amore	206
13	Pagliacci	196
14	Turandot	186
15	Lucia di Lammermoor	185
16	Hänsel und Gretel	179
17	Aida	164
18	La Cenerentola	145
19	Roméo et Juliette	140
20	Don Pasquale	131
21	Il trovatore	124
22	Faust	122
23	Amahl and the Night Visitors	114
24	Falstaff	114
25	Gianni Schicchi	110
26	Les contes d'Hoffmann	100
27	Cavalleria rusticana	99
28	Yevgeny Onegin	96
29	Der fliegende Holländer	89
30	Otello	88
31	Macbeth	83
32	Suor Angelica	82
33	Die Entführung aus dem Serail	81
34	Salome	81
35	La Fille du régiment	77
36	Les Pêcheurs de perles	73
37	Porgy and Bess	73
38	Un ballo in maschera	68
39	Ariadne auf Naxos	64
40	Norma	63
41	L'italiana in Algeri	61
42	Die Walküre	59
43	Susannah	56
44	Fidelio	56
45	Das Rheingold	53
46	Samson et Dalila	52
47	The Turn of the Screw	49
48	Dialogues des Carmélites	48
49	Orfeo ed Euridice	46

50	La fanciulla del West	44
51	Nabucco	44
52	Giulio Cesare in Egitto	44
53	La rondine	43
54	Werther	43
55	Don Carlos	43
56	Dido and Aeneas	40
57	Il tabarro	39
58	Manon	38
59	Rusalka	38
60	Manon Lescaut	37
61	The Rake's Progress	37
62	Little Women	37
63	Dead Man Walking	37
64	Elektra	35
65	L'incoronazione di Poppea	33
66	Siegfried	33
67	A Midsummer Night's Dream	33
68	The Medium	33
69	Der Rosenkavalier	33
70	The Rape of Lucretia	31
71	La clemenza di Tito	31
72	Cendrillon	30
73	Tristan und Isolde	30
74	María de Buenos Aires	28
75	Götterdämmerung	27
76	Idomeneo	26
77	Trouble in Tahiti	25
78	As One	24
79	Albert Herring	24
80	Andrea Chénier	24
81	Příhody lišky Bystroušky	23
82	Pelléas et Mélisande	23
83	Florencia en el Amazonas	23
84	I Capuleti e i Montecchi	23
85	The Ballad of Baby Doe	22
86	Jenůfa	22
87	La sonnambula	22
88	Der Schauspieldirektor	22
89	Of Mice and Men	22
90	The Tender Land	22

91	Glory Denied	21
92	Alcina	21
93	Wozzeck	21
94	The Consul	21
95	The Crucible	21
96	La Voix humaine	21
97	Vanessa	21
98	Semele	20
99	Street Scene	20
100	Pikovaya Dama	20
Tot.	5-13	

Tab. 4.1.2. I 100 compositori più rappresentati negli Stati Uniti dal 1996 al 2025. Gli autori viventi sono evidenziati in verde e gli autori defunti attivi dopo il 1950 sono evidenziati in rosso.⁹¹

N°	Compositore	Produzioni
1	Giacomo Puccini	1834
2	Giuseppe Verdi	1549
3	Wolfgang Amadeus Mozart	1446
4	Gaetano Donizetti	690
5	Gioachino Rossini	646
6	Georges Bizet	504
7	Richard Wagner	356
8	Charles Gounod	266
9	Richard Strauss	262
10	Georg Friedrich Händel	214
11	Benjamin Britten	206
12	Gian Carlo Menotti	200
13	Ruggero Leoncavallo	199
14	Engelbert Humperdinck	180
15	Jules Massenet	149
16	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	138
17	Vincenzo Bellini	128
18	Pietro Mascagni	115
19	Jacques Offenbach	101
20	Carlisle Floyd	96
21	Jake Heggie	88

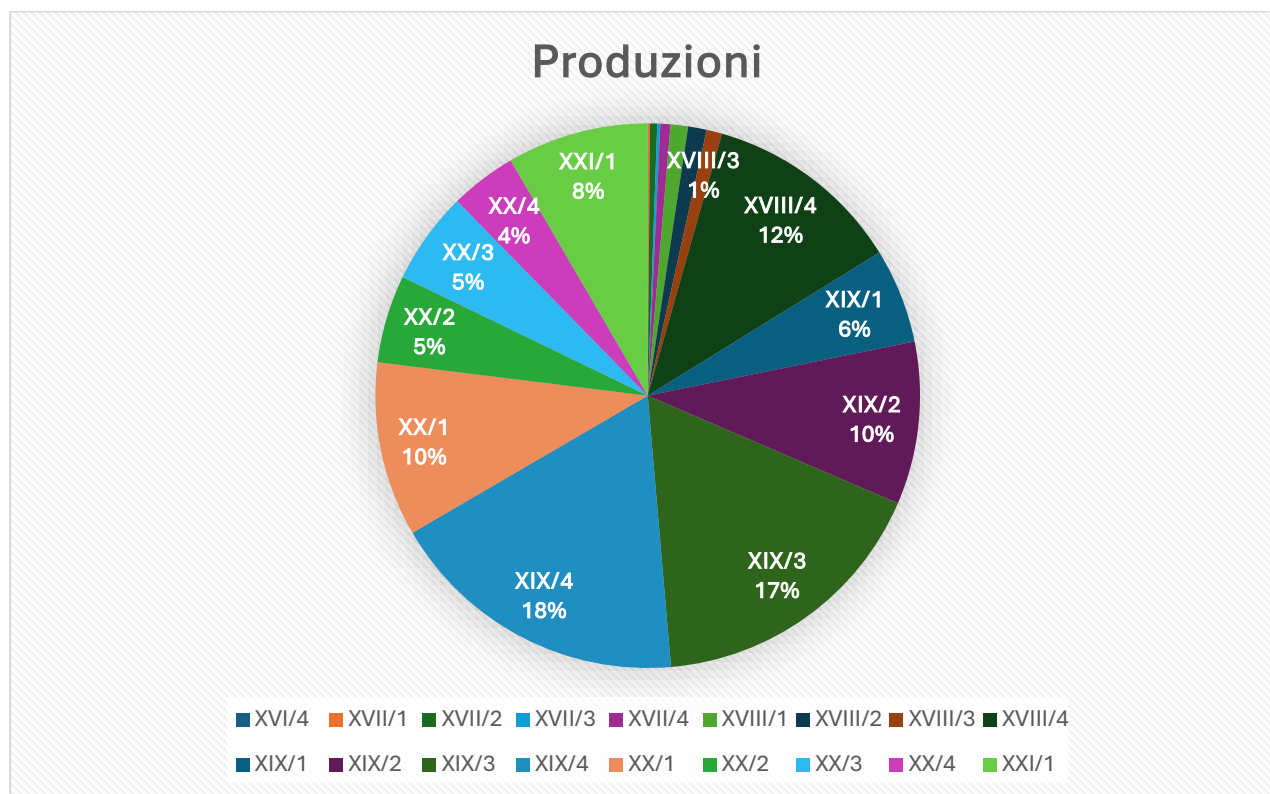
22	Francis Poulenc	80
23	Leoš Janáček	75
24	George Gershwin	75
25	Christoph Willibald Gluck	72
26	Philip Glass	62
27	Ludwig van Beethoven	58
28	Claudio Monteverdi	58
29	Camille Saint-Saëns	56
30	Igor Stravinsky	55
31	Henry Purcell	47
32	Kurt Weill	43
33	Mark Adamo	41
34	Antonín Dvořák	40
35	Daniel Catán	34
36	John Adams	34
37	Umberto Giordano	33
38	Tom Cipullo	32
39	Maurice Ravel	31
40	Hector Berlioz	30
41	Ricky Ian Gordon	30
42	Leonard Bernstein	28
43	Laura Kaminsky	28
44	Ástor Piazzolla	28
45	Kevin Puts	28
46	Alban Berg	27
47	Robert Ward	26
48	Claude Debussy	26
49	Douglas S. Moore	26
50	Samuel Barber	25
51	Missy Mazzoli	25
52	Francesco Cavalli	23
53	Aaron Copland	22
54	Nikolai Rimsky-Korsakov	22
55	Béla Bartók	21
56	Tobias Picker	21
57	Modest Mussorgsky	21
58	Franz Joseph Haydn	20
59	Michael Ching	19
60	André Previn	19

⁹¹ Nel file [USA 1996-2025.xls](#) la tabella pivot alle colonne AP, AQ riordina e conta i valori della colonna B relativi ai compositori delle opere.

61	Jonathan Dove	19
62	Hans Krása	18
63	Rachel Portman	18
64	Gregory Spears	18
65	Carl Maria von Weber	17
66	David Little	17
67	Léo Delibes	16
68	Oswaldo Golijov	16
69	Marc Blitzstein	16
70	Lee Hoiby	15
71	Dominick Argento	15
72	Ambroise Thomas	14
73	Erich Wolfgang Korngold	14
74	Bedřich Smetana	14
75	Anthony Davis	14
76	Dmitri Shostakovich	14
77	Jean-Philippe Rameau	14
78	Jack Perla	13
79	Henry Mollicone	13
80	Sergei Prokofiev	13
81	Francesco Cilea	13

82	Jeanine Tesori	13
83	Huang Ruo	12
84	Arnold Schoenberg	12
85	William Bolcom	12
86	Kamala Sankaram	12
87	Robert Xavier Rodríguez	11
88	Paul Moravec	11
89	Emmanuel Chabrier	11
90	Otto Nicolai	11
91	Arrigo Boito	11
92	Derrick Wang	11
93	Nico Muhly	10
94	Italo Montemezzi	10
95	Conrad Susa	10
96	Thomas Adès	10
97	John Corigliano	10
98	Alexander von Zemlinsky	10
99	Amilcare Ponchielli	10
100	Giovanni Battista Pergolesi	10
Tot.	27-16	

Come si può notare dal confronto con la tabella 1.6.2, i risultati ottenuti per i primi 50 posti della classifica, sono piuttosto simili a quelli riportati nella pagina delle statistiche di Operabase. Per controllare l'attendibilità della pagina, ho preso in esame anche periodi più brevi e gli errori sembrano essere dovuti ad alcune inclusioni in soprannumero di eventi classificati come opere, ma che sono in realtà riduzioni per bambini della stessa opera o esecuzioni di brani tratti dall'opera. Perciò *Die Zauberflöte*, che viene spesso riadattato per bambini, nella tabella scende di 2 posizioni rispetto alle statistiche di Operabase. Ecco perché i dati delle tabelle 1.6.2. e 1.6.3 relativi agli altri paesi possono comunque essere considerati sufficientemente affidabili per costituire un primo confronto del repertorio.

Grafico. 4.1.3. Distribuzione del repertorio negli Stati Uniti dal 1996 al 2025.⁹²

Il grafico 4.1.3 mostra che il repertorio dei teatri statunitensi è per metà costituito da opere del XIX secolo, ma dà comunque un discreto spazio al XX secolo e all'ultima parte del XVIII (prevalentemente Mozart); le opere della seconda metà del XX secolo sono il 9% e quelle del XXI secolo rappresentano il 9% del repertorio, confermando una presenza significativa di opera contemporanea.

Tra i compositori viventi, Sono presenti nella tabella 4.1.2 anche alcuni stranieri come l'argentino Golijov e l'inglese Adès. Gli autori statunitensi di importanza internazionale sono i più anziani: Philip Glass, con 309 produzioni globali e John Adams con 109.⁹³ Probabilmente occorrerà un altro po' di tempo prima che le opere della generazione successiva, come quelle di Heggie e Adamo (che comunque hanno superato i 60 anni di età) si diffondano in Europa.

⁹² Nel file [USA 1996-2025.xls](#) la tabella pivot nelle colonne AU, AV riordina e conta i valori della colonna G relativi al periodo di prima esecuzione delle opere.

⁹³ I numeri sono riferiti alle produzioni segnalate da Operabase per gli anni esaminati nelle precedenti tabelle ricercando il compositore attraverso il filtro "Chi".

Tab. 4.1.4. Le 10 opere di autori viventi più rappresentate negli Stati Uniti dal 1996 al 2025.⁹⁴

N°	Opera	Compositore	Produzioni	Anno di prima esecuzione	Posizione in classifica generale
1	Little Women	Mark Adamo	37	1998	62
2	Dead Man Walking	Jake Heggie	37	2000	63
3	As One	Laura Kamin-sky	24	2014	78
4	Glory Denied	Tom Cipullo	21	2007	91
5	Silent Night	Kevin Puts	17	2011	106
6	Three Decembers	Jake Heggie	17	2008	107
7	Ainadamar	Osvaldo Goli-jov	16	2003	113
8	Proving Up	Missy Mazzoli	14	2018	129
9	Moby-Dick	Jake Heggie	12	2010	143
10	An American Dream	Jack Perla	11	2015	150

Nella tabella 4.1.4, isolando le opere scritte da compositori viventi, si può notare che le opere di maggior successo hanno tematiche tipicamente contemporanee, ad esempio *Dead Man Walking* parla della pena di morte, che in diversi stati americani è ancora in vigore, *As One* parla di transessualità, *Glory Denied* parla del traumatico ritorno a casa per un soldato americano dopo la prigionia in Vietnam e *Three Decembers* parla dell'accettazione dell'omosessualità da parte della famiglia. Vi sono anche trasposizioni operistiche di classici della letteratura inglese come *Little Women* e *Moby Dick*.

Secondo Jake Heggie, il compositore d'opera più prodotto negli Stati Uniti, metà del successo di un'opera deriva dalla storia:

The right story will inspire action, scenes, situations, characters, their journeys and transformations. Those will inspire words and ultimately music. [...]

Whether seeking outright entertainment or something much deeper, an audience yearns for connection. And in general, the audience is less resistant to something with which it has some sense of familiarity — especially for a new opera. You're already asking an audience to absorb several thousand measures on a single hearing. Add to that an unknown story and you have the potential for one overwhelmed audience.

⁹⁴ Dati estratti dalla classifica generale come la tabella 4.1.1.

Theater composers have learned through experience: people see more than they hear. When attending a new opera, the first thing the audience member will do is to take in all the visuals: the theater itself, the set, light, costumes and so on. If the opera is in their own language, they will try to understand every single word and endeavor to make some sense of the characters, the situations and the story. I don't know if there is evidence to prove it, but I believe that for most of the general public, the very last thing they will absorb on first hearing is the music. If there is confusion or frustration understanding language or story, the audience member might shut down and not pay attention to any of it. [...]

So [...] composers and librettists have learned to seek out stories that open the audience to a musical telling. Opera, generally, are not about solving complex mysteries or telling complex stories. This is why some opera plots can seem almost simplistic, and why overly complicated plots are confusing. Operas are about finding the hot emotional core of a situation and exploring it to its fullest through music. High stakes sweeten the plot dramaturgically and musically. The only way a listener can truly be open to that experience is if she or he doesn't have to focus on everything else.

Consider this: when discussing a new film, immediate questions include "What's it about?" (meaning: tell me in ten words or less) and "Who's in it". Tell people you're writing a new opera and they'll ask the same question "What's the story" and if there's no recognition the next question will likely be "Who's in it?" If there's still no recognition, there's usually a blank look, a shrug of the shoulders and a muttered "Oh".⁹⁵

Questa lunga citazione contiene forse la motivazione fondamentale che muove l'innovazione nel teatro d'opera americano, dalle interpretazioni registiche alla scrittura di nuovi drammi musicali, ovvero la ricerca di una connessione maggiore col pubblico attraverso i temi trattati e lo stile musicale. È per questo che l'opera americana si basa generalmente su un linguaggio semplice e tonale.

⁹⁵ JAKE HEGGIE, *Composing Opera* in *The Oxford Handbook of Opera* ed. by Helen M. Greenwald, Oxford, Oxford University Press 2014, pp: 1089-1109: 1092,1093.

4.2 Classifica delle opere e dei compositori in Italia

Tab. 4.2.1 Le 100 opere più rappresentate in Italia dal 1996 al 2025. Le opere di autori viventi sono evidenziate in verde, mentre le opere di autori defunti eseguite per la prima volta dopo il 1950 sono evidenziate in rosso.⁹⁶

N°	Opera	Produzioni
1	La Traviata	389
2	La Bohème	331
3	Tosca	315
4	Il barbiere di Siviglia	292
5	Rigoletto	287
6	Madama Butterfly	282
7	Don Giovanni	212
8	Cavalleria rusticana	206
9	L'elisir d'amore	204
10	Turandot	200
11	Carmen	198
12	Aida	176
13	Le nozze di Figaro	153
14	Il trovatore	151
15	Nabucco	135
16	Così fan tutte	128
17	La Cenerentola	123
18	Gianni Schicchi	123
19	Don Pasquale	117
20	Falstaff	114
21	Lucia di Lammermoor	114
22	Die Zauberflöte	110
23	Pagliacci	107
24	Norma	101
25	Macbeth	84
26	Un ballo in maschera	82
27	Suor Angelica	79
28	Otello	76
29	La serva padrona	71
30	Manon Lescaut	71
31	L'italiana in Algeri	68
32	Andrea Chénier	64
33	La sonnambula	57
34	Simon Boccanegra	52
35	Il tabarro	45
36	La Voix humaine	43
37	Werther	43
38	Don Carlos	40
39	I Capuleti e i Montecchi	40
40	Attila	40
41	Il matrimonio segreto	39
42	Il turco in Italia	38
43	Salome	38
44	La cambiale di matrimonio	35
45	Orfeo ed Euridice	35
46	I puritani	35
47	La Fille du régiment	34
48	Il viaggio a Reims	34
49	Les contes d'Hoffmann	32
50	Der fliegende Holländer	31
51	La fanciulla del West	31
52	Faust	31
53	Die Entführung aus dem Serail	30
54	Luisa Miller	29
55	Roméo et Juliette	29
56	Ernani	29
57	La rondine	29
58	La forza del destino	28
59	Adriana Lecouvreur	28
60	Dido and Aeneas	27
61	Il cappello di paglia di Firenze	27
62	Idomeneo	26
63	Fidelio	26
64	Tristan und Isolde	26

⁹⁶ Dal file [ITA 1996-2025.xls](#).

65	Anna Bolena	26
66	Il signor Bruschino	25
67	La Gioconda	25
68	Elektra	24
69	Die Walküre	23
70	L'Orfeo	22
71	Il campanello di notte	22
72	The Little Sweep	22
73	Yevgeny Onegin	22
74	Maria Stuarda	22
75	Ariadne auf Naxos	22
76	Tancredi	21
77	Hänsel und Gretel	21
78	La scala di seta	20
79	I due Foscari	20
80	The Turn of the Screw	20
81	La clemenza di Tito	19
82	Giulio Cesare in Egitto	19
83	A kékszakállú herceg vára	19
84	A Midsummer Night's Dream	19
85	Das Rheingold	18
86	The Telephone	18
87	Fedora	18
88	L'occasione fa il ladro	18
89	Les Pêcheurs de perles	17
90	L'amico Fritz	17
91	I vespri siciliani	17
92	Le comte Ory	17
93	Porgy and Bess	16
94	Peter Grimes	16
95	L'incoronazione di Poppea	15
96	Lohengrin	15
97	Rita	15
98	Le Villi	15
99	The Rake's Progress	15
100	Mefistofele	14
Tot.	5	

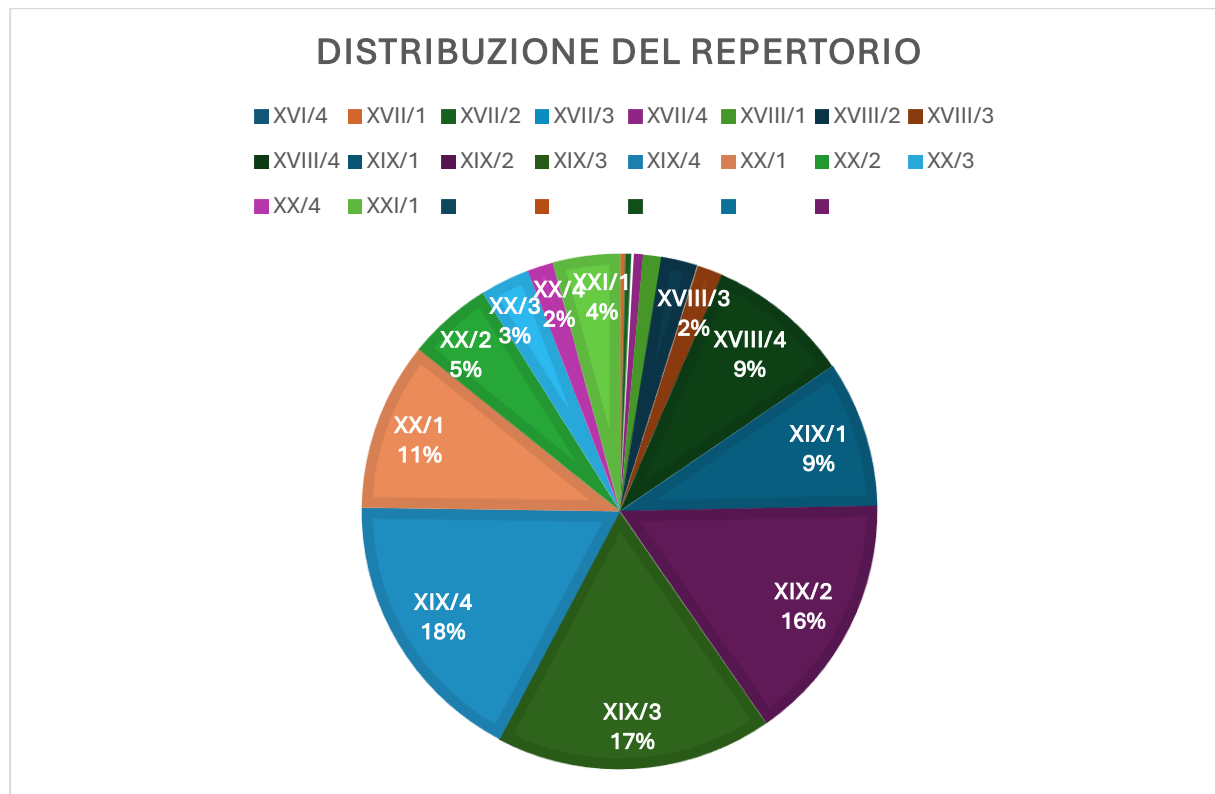
Tab. 4.2.2 I 100 compositori più eseguiti in Italia dal 1996 al 2025. Gli autori viventi sono evidenziati in verde mentre gli autori defunti attivi dopo il 1950 sono evidenziati in rosso.⁹⁷

N°	Compositore	Produzioni
1	Giuseppe Verdi	1835
2	Giacomo Puccini	1523
3	Gioachino Rossini	815
4	Wolfgang Amadeus Mozart	715
5	Gaetano Donizetti	678
6	Pietro Mascagni	260
7	Vincenzo Bellini	253
8	Georges Bizet	218
9	Richard Wagner	165
10	Richard Strauss	112
11	Benjamin Britten	112
12	Ruggero Leoncavallo	112
13	Giovanni Battista Pergolesi	92
14	Umberto Giordano	91
15	Georg Friedrich Händel	77
16	Jules Massenet	71
17	Domenico Cimarosa	66
18	Nino Rota	65
19	Charles Gounod	63
20	Francis Poulenc	61
21	Christoph Willibald Gluck	57
22	Giovanni Paisiello	53
23	Claudio Monteverdi	51
24	Igor Stravinsky	47
25	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	47
26	Kurt Weill	43
27	Gian Carlo Menotti	42
28	Antonio Vivaldi	42
29	Francesco Cilea	37
30	Ermanno Wolf-Ferrari	34
31	Henry Purcell	34
32	Jacques Offenbach	32
33	Leoš Janáček	30

⁹⁷ Ibid.

N°	Compositore	Produzioni
34	Ludwig van Beethoven	29
35	Amilcare Ponchielli	28
36	Maurice Ravel	22
37	Engelbert Humperdinck	22
38	Hector Berlioz	21
39	Antonio Salieri	20
40	Sergei Prokofiev	20
41	Béla Bartók	19
42	George Gershwin	19
43	Manuel de Falla	18
44	Luigi Dallapiccola	17
45	Marco Tutino	17
46	Luigi Cherubini	17
47	Pierangelo Valtinoni	15
48	Franz Joseph Haydn	15
49	Alban Berg	15
50	Arrigo Boito	15
51	Domenico Scarlatti	14
52	Dmitri Shostakovich	14
53	Modest Mussorgsky	14
54	Alessandro Scarlatti	14
55	Salvatore Sciarrino	14
56	Hans Werner Henze	14
57	Camille Saint-Saëns	14
58	Nikolai Rimsky-Korsakov	13
59	Leonardo Vinci	13
60	Giorgio Battistelli	13
61	Francesco Cavalli	12
62	Gaspard Spontini	11
63	Marco Betta	11
64	Riccardo Zandonai	11
65	Claude Debussy	11
66	Ottorino Respighi	11
67	Bruno Maderna	11

N°	Compositore	Produzioni
68	Hans Krása	11
69	Leonard Bernstein	10
70	Aldo Tarabella	9
71	Paul Hindemith	9
72	Philip Glass	9
73	Marco Taralli	9
74	Baldassare Galuppi	9
75	Niccolò Piccinni	9
76	Tomaso Albinoni	8
77	Giacomo Meyerbeer	8
78	Alexander von Zemlinsky	8
79	Domenico Sarro	8
80	Alfredo Catalani	7
81	Niccolò Jommelli	7
82	Azio Corghi	7
83	Ildebrando Pizzetti	7
84	Matteo D'Amico	7
85	Franz Schubert	7
86	Gian Francesco Malipiero	7
87	Leonardo Leo	7
88	Giovanni Sollima	7
89	Giovanni Pacini	7
90	Arthur Honegger	7
91	Arnold Schoenberg	7
92	Giuseppe Maria Orlandini	6
93	Lauro Rossi	6
94	Carlo Boccadoro	6
95	Lucio Gregoretti	6
96	Cristian Carrara	6
97	Ferruccio Busoni	6
98	Daniel-François-Esprit Auber	6
99	Fabio Vacchi	6
100	Erich Wolfgang Korngold	6
Tot.	14-13	

Tab. 4.2.3 Distribuzione periodica del repertorio in Italia dal 1996 al 2025.⁹⁸

La distribuzione periodica del repertorio italiano è simile a quella del repertorio statunitense, ma dà più spazio alla prima metà dell'Ottocento, a discapito del Settecento e delle opere più moderne. Le opere della seconda parte del Novecento costituiscono il 5% del repertorio e quelle del XXI secolo sono il 4%.

Tra le 100 opere più eseguite, nessuna è stata scritta da autori viventi e la più recente è *Midsummer night's dream* di Britten, che risale al 1960. Tra i 100 compositori più eseguiti sono comunque presenti 14 compositori viventi, tra cui Philip Glass è l'unico straniero.

Marco Tutino è il compositore vivente più eseguito in Italia; il suo stile riprende molti elementi dei compositori di repertorio, facendo riferimento prevalentemente al verismo ed a Puccini.⁹⁹ Salvatore Sciarrino, invece, riscuote più successo all'estero, specialmente nell'area

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ In merito alle prime opere di Tutino: FABRIZIO DORSI, GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera Italiana*, 2000, Paravia, Bruno Mondadori editori, p. 660-661. Per le opere successive al 2000 questa considerazione deriva da ascolti diretti e anche dalle parole dell'autore che presentando *la Ciociara* (2015) dichiara "ho voluto conservare molto del melodramma italiano il più

tedesca ed è globalmente il compositore vivente italiano di maggior successo.¹⁰⁰ Il suo stile musicale ha un carattere onirico che egli riassume così:

Manca volutamente, viene esclusa la dimensione che viene detta “ritmica” e la dimensione che viene detta “armonica”, proprio per evitare le colle del passato e soprattutto del presente, del passato presente, perché il passato si va accumulando sulla prua della nave che avanza verso il futuro dove stiamo noi e lì però tutto tende verso quel punto, si mescola e si sporca una cosa con l’altra.¹⁰¹

Il “passato presente” a cui Sciarrino fa riferimento è ovviamente il repertorio, formato da opere del passato ancora eseguite e quindi appartenenti anche al presente. L’obiettivo della sua musica è staccarsi il più possibile dal repertorio per creare un suo personale spazio sonoro e far veramente ascoltare la musica allo spettatore. Si tratta di una scelta sostanzialmente opposta a quella di Tutino. Queste due strade vengono interpretate così da Marco Taralli:

Io credo che sia impossibile definire, parlare di stile. Io credo che la cosa fondamentale sia fare una scelta alla base, vale a dire: io voglio essere comunicativo o non voglio essere comunicativo? Io, come scelta, io voglio essere comunicativo perché io devo raccontare una storia e ho necessità che chi stia lì che l’ascolta, la comprenda.¹⁰²

Taralli evidenzia anche l’importanza di una ricerca stilistica che tenga presente di “ciò che la storia ti ha lasciato e che te hai rifiltrato” definendo il suo stile “tonalità macchiata” (come il caffè).

evoluto possibile, naturalmente quindi quello di Puccini”, MARCO TUTINO, *Marco Tutino, La Ciociara*, Youtube, 20 novembre 2017, 1:52 sg., <https://www.youtube.com/watch?v=RKpDviqIhTM> consultato in data 02/03/2026.

¹⁰⁰ Per gli anni esaminati nelle precedenti tabelle, globalmente su Operabase si contano 40 produzioni di Tutino e 96 di Sciarrino. L’unico altro compositore italiano vivente di rilevanza internazionale è Battistelli con 52 produzioni globali.

¹⁰¹ SALVATORE SCIARRINO, *Biennale Musica 2016 – Incontro con Salvatore Sciarrino*, YouTube, 24 febbraio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVck> consultato in data 27/02/2026.

¹⁰² MARCO TARALLI, *Incontro con Marco Taralli*, YouTube, 21 ottobre 2023, 27:40 sg., <https://www.youtube.com/watch?v=O0ov2TJ3amc> consultato in data 27/02/2026.

Tab. 4.1.3. Le 10 opere di autori viventi più rappresentate in Italia.

N°	Titolo	Compositore	Produzioni
1	Pinocchio	Pierangelo Valtinoni	5
2	Powder Her Face	Thomas Adès	5
3	Il fantasma nella cabina	Marco Betta	5
4	Luci mie traditrici	Salvatore Sciarrino	5
5	Acquaprofonda	Giovanni Sollima	4
6	Il colore del sole	Lucio Gregoretti	4
7	Rickshaw Boy	Guo Wenjing	4
8	Written on Skin	George Benjamin	4
9	Falcone e Borsellino	Antonio Fortunato	4
10	Das Bankett	Marcello Panni	4

Di fatto in Italia nessuna opera di autori viventi viene ripresa regolarmente; basta che un'opera contemporanea riceva una coproduzione o un tour tra qualche teatro per rientrare tra le prime 10, come è avvenuto ad esempio a *Il ragazzo del riscìò* di Guo Wenjing.

Un'importante parte delle opere contemporanee è formata da opere per bambini, una forma di spettacolo presente in molti teatri d'opera (che hanno a volte anche uffici dedicati per i rapporti con le scuole), ma che sostanzialmente non ha un repertorio consolidato. Abitualmente per venire incontro alle (supposte) esigenze dei più piccoli vengono realizzati adattamenti delle opere di repertorio (che sono stati esclusi dalle presenti tabelle), ma al contempo vengono composte versioni operistiche di storie per bambini, come *Pinocchio*, messo in musica con diversi titoli e libretti da ben 7 compositori italiani: Marco Tutino (1985), Pierangelo Valtinoni (2001), Natalia Valli (2006), Gloria Bruni (2008), Lucio Gregoretti (2016), Paolo Arcà (2019) e Aldo Tarabella (2022).

4.3 Confronto globale tra Stati Uniti e Italia

Valutare il numero di produzioni rischia di essere poco chiaro senza un punto di riferimento. Ecco perché ho inserito la classifica delle opere prodotte in Italia e quella delle opere prodotte negli Stati Uniti in un'unica tabella per poterle confrontare. Attraverso le funzioni di Excel ho calcolato la percentuale che ogni opera rappresenta rispetto al totale dell'uno e dell'altro paese, per poi mettere le due percentuali a confronto.¹⁰³

Tab. 4.3.1. Variazione percentuale delle prime 100 opere degli Stati Uniti in Italia.¹⁰⁴

N°	Opera	Variazione %
1	La Bohème	-11,47
2	Carmen	-37,38
3	La Traviata	24,46
4	Madama Butterfly	-7,07
5	Tosca	9,77
6	Le nozze di Figaro	-42,96
7	Il barbiere di Siviglia	12,96
8	Don Giovanni	-16,08
9	Die Zauberflöte	-53,69
10	Rigoletto	32,09
11	Così fan tutte	-28,22
12	L'elisir d'amore	32,17
13	Pagliacci	-27,14
14	Turandot	43,51
15	Lucia di Lammermoor	-17,75
16	Hänsel und Gretel	-84,34
17	Aida	43,23
18	La Cenerentola	14,00

19	Roméo et Juliette	-72,35
20	Don Pasquale	19,20
21	Il trovatore	62,53
22	Faust	-66,09
23	Falstaff	31,13
24	Amahl and the Night Visitors	-96,42
25	Gianni Schicchi	49,24
26	Les contes d'Hoffmann	-57,29
27	Cavalleria rusticana	177,72
28	Yevgeny Onegin	-69,41
29	Der fliegende Holländer	-53,51
30	Otello	15,27
31	Macbeth	35,08
32	Suor Angelica	28,59
33	Die Entführung aus dem Serail	-50,57
34	Salome	-37,39
35	La Fille du régiment	-41,07
36	Les Pêcheurs de perles	-68,92
37	Porgy and Bess	-70,75
38	Un ballo in maschera	60,95
39	Ariadne auf Naxos	-54,12

¹⁰³ Nel file [confronto USA-ITA.xls](#) riporto la tabella pivot con la classifica delle opere del primo gruppo (gli Stati Uniti) nelle colonne A e B, e quelle del secondo gruppo (l'Italia) nelle colonne O e P. In C1 la funzione =SOMMA(B3:B999999) permette di ottenere il totale delle opere sommando tutte produzioni nella colonna B. In C3 la funzione estesa al resto della colonna =B3*100/\$C\$1 permette di ottenere calcolare la percentuale di repertorio rappresentata dall'opera in A3. Le stesse funzioni sono presenti in Q per il secondo gruppo. In D3 la funzione estesa alla colonna =SE.ERRORE(INDICE(Q:Q; CONFRONTA(A3; O:O; 0)) / C3; 0) permette di rintracciare nella colonna O l'opera presente in A3 e divide il corrispettivo valore di percentuale in Q del secondo gruppo per la percentuale in C3 del primo gruppo. In E3 la funzione estesa alla colonna =(D3-1)*100 trasforma il rapporto calcolato in una variazione percentuale, ovvero il valore riportato dalla tabella 4.3.1.

¹⁰⁴ È disponibile anche il confronto inverso nel file [confronto ITA-USA.xls](#), i cui risultati non vengono qui riportati perché pleonastici.

40	Norma	111,85
41	L'italiana in Algeri	48,78
42	Die Walküre	-47,97
43	Susannah	-100,00
44	Fidelio	-40,42
45	Das Rheingold	-54,67
46	Samson et Dalila	-66,63
47	The Turn of the Screw	-42,80
48	Dialogues des Carmélites	-72,19
49	Orfeo ed Euridice	1,55
50	La fanciulla del West	-5,97
51	Nabucco	309,50
52	Giulio Cesare in Egitto	-42,37
53	La rondine	-9,99
54	Werther	33,47
55	Don Carlos	24,16
56	Dido and Aeneas	-9,91
57	Il tabarro	54,00
58	Manon	-64,88
59	Rusalka	-78,93
60	Manon Lescaut	156,11
61	The Rake's Progress	-45,89
62	Little Women	-96,39
63	Dead Man Walking	-100,00
64	Elektra	-8,48
65	L'incoronazione di Poppea	-39,33
66	Siegfried	-47,42
67	A Midsummer Night's Dream	-23,15
68	The Medium	-43,38
69	Der Rosenkavalier	-43,38
70	La clemenza di Tito	-18,20
71	The Rape of Lucretia	-56,95
72	Cendrillon	-86,65
73	Tristan und Isolde	15,67
74	María de Buenos Aires	-66,63
75	Götterdämmerung	-40,68
76	Idomeneo	33,47

77	Trouble in Tahiti	-46,61
78	As One	-100,00
79	Andrea Chénier	255,91
80	Albert Herring	-88,88
81	Pelléas et Mélisande	-41,97
82	Příhody lišky Bystroušky	-70,99
83	I Capuleti e i Montecchi	132,12
84	Florencia en el Amazonas	-100,00
85	Der Schauspieldirektor	-75,73
86	Of Mice and Men	-100,00
87	The Tender Land	-93,93
88	La sonnambula	245,80
89	Jenůfa	-63,60
90	The Ballad of Baby Doe	-100,00
91	Glory Denied	-100,00
92	Alcina	-49,16
93	A kékszakállú herceg vára	20,76
94	The Consul	-87,29
95	Wozzeck	-30,09
96	La Voix humaine	173,29
97	Vanessa	-93,64
98	The Crucible	-100,00
99	Semele	-79,98
100	Street Scene	-100,00

Tab. 4.3.2. Variazione percentuale dei primi 50 compositori degli Stati Uniti in Italia.¹⁰⁵

N°	Compositore	Variazione %
1	Giacomo Puccini	10,91
2	Giuseppe Verdi	57,85
3	Wolfgang Amadeus Mozart	-34,10
4	Gaetano Donizetti	31,15
5	Gioachino Rossini	68,38
6	Georges Bizet	-42,27
7	Richard Wagner	-38,14

¹⁰⁵ Inserendo la classifica dei compositori del primo gruppo in H e I, e quella del secondo gruppo in S e T, le funzioni in J;K, L e Q calcolano la variazione percentuale in modo analogo a quella delle opere. I valori di variazione qui riportati sono quelli della colonna L.

8	Charles Gounod	-68,39
9	Richard Strauss	-42,94
10	Georg Friedrich Händel	-52,60
11	Benjamin Britten	-27,43
12	Gian Carlo Menotti	-71,97
13	Ruggero Leoncavallo	-24,88
14	Engelbert Humperdinck	-83,69
15	Jules Massenet	-36,40
16	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	-54,54
17	Vincenzo Bellini	162,77
18	Pietro Mascagni	201,75
19	Jacques Offenbach	-57,71
20	Carlisle Floyd	-100,00
21	Jake Heggie	-100,00
22	Francis Poulenc	1,77
23	Leoš Janáček	-46,61
24	George Gershwin	-66,19
25	Christoph Willibald Gluck	5,66
26	Philip Glass	-80,63
27	Ludwig van Beethoven	-35,57
28	Claudio Monteverdi	10,46
29	Camille Saint-Saëns	-66,63

30	Igor Stravinsky	9,20
31	Henry Purcell	-3,45
32	Kurt Weill	-9,99
33	Mark Adamo	-96,74
34	Antonín Dvořák	-79,98
35	Daniel Catán	-100,00
36	John Adams	-84,30
37	Umberto Giordano	268,05
38	Tom Cipullo	-100,00
39	Maurice Ravel	-5,28
40	Hector Berlioz	-6,57
41	Ricky Ian Gordon	-95,55
42	Leonard Bernstein	-52,33
43	Laura Kaminsky	-100,00
44	Ástor Piazzolla	-100,00
45	Kevin Puts	-100,00
46	Alban Berg	-25,85
47	Robert Ward	-100,00
48	Claude Debussy	-43,53
49	Douglas S. Moore	-100,00
50	Samuel Barber	-83,98

Questo genere di analisi permette di notare alcuni aspetti che non emergono chiaramente dal confronto delle classifiche ai capitoli precedenti, ad esempio, anche se Puccini è al secondo posto nella classifica dell'Italia e al primo nella classifica degli Stati Uniti, le sue opere nel repertorio italiano sono percentualmente più presenti che nel repertorio statunitense.

La parte di repertorio che si ripresenta con le stesse proporzioni in Italia e negli Stati Uniti è il 62,96% per le opere e il 67,28% per i compositori.¹⁰⁶ Il confronto evidenzia un aumento in Italia della maggior parte delle opere di compositori italiani e una diminuzione di tutte le opere scritte in altre lingue, specialmente quelle in inglese. Mozart ha in Italia una riduzione simile ad altri compositori stranieri (-34%) sebbene la maggior parte delle sue opere sia in italiano; Menotti,

¹⁰⁶ Nello stesso file [confronto USA-ITA.xls](#) in F3 la funzione estesa alla colonna =SE.ERRORE(MIN(C3; INDICE(Q:Q; CONFRONTA(A3; O:O; 0))); 0) confronta la percentuale di repertorio che l'opera rappresenta nel primo gruppo con quella del secondo e, tra i due valori, riporta quello inferiore; in F1 la funzione =SOMMA(F3:F9999) somma tutti valori sottostanti andando così a calcolare l'intersezione tra il primo e il secondo gruppo.

sebbene di origini italiane può essere a tutti gli effetti considerato come un compositore americano; negli Stati Uniti, infatti, conta il triplo delle produzioni rispetto all'Italia; la fama di Händel ottenuta da lavori in inglese come il *Messiah*, pesa anche nel campo operistico e conta più del doppio delle produzioni negli Stati Uniti.

Alle tendenze nazionali fanno eccezione alcune opere preferite dagli americani come *La bohème*, che è stata riproposta al Metropolitan nel celeberrimo allestimento di Zeffirelli quasi tutti gli anni dal 1981 ad oggi. Anche *Madama Butterfly* è leggermente più rappresentata negli Stati Uniti avendo un protagonista maschile americano e l'inno statunitense tra i motivi conduttori.

Le opere connesse ad alcuni avvenimenti storici sembrano essere più popolari in Italia: ad esempio Andrea Chénier, opera particolarmente legata alla rivoluzione francese in cui si intrecciano l'amore per la patria e l'amore privato, aumenta del 255,91% e *Nabucco*, storicamente associata al risorgimento italiano, aumenta del 309,50%.

4.3.1 Opere complementari

Negli Stati Uniti risultano 196 produzioni di *Pagliacci* e 99 di *Cavalleria rusticana*, mentre in Italia il rapporto è inverso con 206 *Cavalleria rusticana* e 107 *Pagliacci*. Ciò si potrebbe attribuire alla forte connotazione siciliana di *Cavalleria rusticana*, accresciuta anche da film che ne utilizzano la musica, come *Il padrino parte III* di Coppola. L'usanza di abbinare queste due opere veriste, coeve, che parlano di gelosia omicida, ha una lunga tradizione, ma il diverso numero di produzioni è dovuto ai molti casi in cui si rappresenta solo una delle due opere, oppure le si abbina ad altro.

Terminare lo spettacolo dopo un'ora e un quarto (che è circa la durata di ciascuna delle opere) è una scelta possibile, che viene intrapresa regolarmente da alcune organizzazioni, specialmente quelle con capacità produttive non molto ampie. Solitamente, però, le istituzioni più importanti scelgono di rappresentare entrambe le opere, oppure di abbinarle ad un'altra opera breve; ad esempio negli Stati Uniti *Pagliacci* viene talvolta abbinata ad altre opere del *Trittico* di

Puccini, specialmente a *Gianni Schicchi*, ed è stata abbinata anche ad *Aleko* di Rachmaninoff e a *Josephin* di Tom Cipullo, mentre *Cavalleria rusticana* viene quasi sempre eseguita da sola o insieme a *Pagliacci*, eccetto due casi in cui appare insieme a *Suor Angelica* di Puccini. Anche in Italia le rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* o di *Pagliacci* vengono talvolta associate ad opere dal *Trittico*, ed a *Cavalleria rusticana* vengono anche abbinare altre opere, come *La vida breve* di De Falla e perfino un sequel di Mario Menicagli intitolato *12 anni dopo*, eseguito per la prima volta nel 2023 al teatro Goldoni di Livorno.

Anche qualora non vi sia un filo comune nella regia, la scelta di abbinare due opere brevi è una decisione artistica che influenza in modo significativo lo spettacolo e il suo messaggio. Si pensi ad esempio ad un'opera dalla trama poco solida e altamente simbolica, come *A kèkszakàllù herceg vára* di Béla Bartók: associandola al *Tabarro* si pone l'accento sull'aspetto predatorio di Barbablù, mentre associandola a *La voix humaine*, pare che la storia di Barbablù finisca con una felice situazione di poligamia, che la protagonista di Poulenc non è riuscita ad ottenere.¹⁰⁷

Questo genere di scelte artistiche spiega perché alcune di queste opere brevi sono più presenti in Italia, anche contrastando le tendenze nazionali e linguistiche; infatti *La voix humaine* (che aumenta del 173.29%) può anche essere abbinata a *Cavalleria Rusticana* evidenziando ancora di più le pene d'amore di Santuzza e a *The Telephone* di Menotti (che aumenta del 60,17%), sdrammatizzando la funzione di quel telefono, che per la protagonista di Poulenc porta solo notizie terribili.

In linea teorica è possibile sfruttare questi aspetti di complementarità anche per creare un percorso tra le opere di una stagione, ma generalmente non è una pratica molto sfruttata. Ad esempio il teatro Regio di Torino negli ultimi anni dà un titolo ad ogni stagione, ma si tratta di un'operazione prevalentemente di marketing; il titolo della stagione 2025-2026 è "Rosso" poiché lo spettacolo di punta è il *Macbeth* diretto da Riccardo Muti; alla conferenza stampa per l'annuncio della stagione il sovrintendente Mathieu Jouvin ha giustificato la presenza della *Cenerentola* di Rossini a gennaio, totalmente incoerente con il tema, solamente con la volontà di rallegrare l'atmosfera di un periodo freddo e triste.

¹⁰⁷ Entrambi gli abbinamenti dell'opera di Bartók sono presenti nel repertorio italiano, insieme ad altri come *L'enfant et les sortilèges* di Ravel, o *Il prigioniero* di Dallapiccola.

Più che le affinità tematiche, sembra avere rilevanza quella del soggetto. Sempre il teatro Regio di Torino ha organizzato nel 2024 le 3 opere che hanno in comune il soggetto di *Manon Lescaut*, ovvero quella di Puccini, quella di Auber, e la *Manon* di Massenet; Lo stesso è stato fatto nel 2015 dal teatro di Pisa per le opere con il soggetto del *Don Giovanni*.

Come nel caso di *Cavalleria Rusticana e Pagliacci*, anche l'affinità stilistica viene a volte considerata, programmando una dopo l'altra le opere della trilogia popolare di Verdi.

Le opere importanti più legate tra loro sono quelle di *Der Ring des Nibelungen* di Wagner. trattandosi anche di opere piuttosto lunghe, produrre l'intera tetralogia è complesso e impegnativo per sistemi produttivi di stagione come quello italiano e quello statunitense; occorrerebbe interrompere gli spettacoli operistici ordinari e provare per lungo tempo, impegnando il personale nella produzione. La strategia adottata recentemente dal teatro Alla Scala e dalla San Francisco Opera è quella di presentare le opere come spettacoli indipendenti nel corso di due stagioni e poi riprenderle per eseguire dei cicli completi della tetralogia. Istituzioni con minore capacità produttiva, come il Comunale di Bologna (anche a causa dei lavori di ristrutturazione dell'edificio principale tuttora in corso) si limitano a presentare le opere una per volta in forma di concerto, nell'arco di due stagioni.

È probabilmente per questo che in Italia e negli Stati Uniti l'opera più comune di Wagner è *Der fliegende Holländer*, che ha anche il pregio di durare meno delle altre; *Das Rheingold* ha una durata simile, ma forse è meno godibile come opera a sé stante.

4.4 Indice di concentrazione Herfindahl

Per analizzare il livello di concentrazione del repertorio ho calcolato, come Heilbrun, l'indice Herfindahl delle opere, e ho applicato lo stesso principio ai compositori, poiché anche rappresentare opere dello stesso compositore è una forma di concentrazione stilistica del repertorio. È pur vero che vi sono compositori, come Rossini, che hanno uno stile relativamente omogeneo ed altri, come Verdi, che hanno avuto una lunga vita professionale e hanno variato maggiormente il loro stile; anche i grafici 4.1.3 e 4.2.3 relativi al periodo di prima esecuzione del repertorio sono in parte rappresentativi dello stile del repertorio, se è vero che ad ogni epoca

corrisponde un determinato stile, ma è anche evidente che verso il Settecento vi sono periodi di maggiore omologazione stilistica tra i diversi compositori, mentre nel Novecento il periodo di prima esecuzione perde la sua efficacia nel descrivere lo stile.

Per rendere l'indice Herfindahl più accurato ho utilizzato la tecnica impiegata da Jensen e Kim, standardizzando il risultato in modo che l'ampiezza della popolazione presa in esame non influisca sulla concentrazione, mantenendo comunque il valore massimo a 10.000, come fa Heilbrun. Se si dovesse misurare una concentrazione industriale (che è la funzione originaria di questo indice), il basso numero di aziende aumenterebbe l'indice perché sarebbe segnale di una concentrazione maggiore e quindi di una bassa competitività, ma in questo caso il numero di opere esaminate è solamente dovuto all'ampiezza dei dati disponibili e alla decisione di considerare la concentrazione per il singolo anno o per un periodo maggiore, perciò è parso corretto eliminare questo effetto distorcente.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Nelle tabelle di analisi, in I2 la funzione estesa alla colonna =CONTA.SE(\$A\$1:A99993;A2) restituisce il numero di volte che l'opera in A2 viene ripetuta nella colonna A; In J2 la funzione estesa alla colonna =SE(CONTA.SE(\$A\$1:A1; A2) = 0; I2), riporta la frequenza di I2 solo se la frequenza di quell'opera non è già stata fornita precedentemente. In K2 la funzione estesa alla colonna =SE(CONTA.SE(\$A\$1:A1; A2) = 0; I2/\$AB\$1; "") divide la frequenza non ripetuta, per il numero di produzioni totali in AB1, ottenendo la quota di repertorio che occupa l'opera. In L2 la formula estesa alla colonna =SE(K2<>"";K2^2;"") fornisce la quota di repertorio dell'opera in A2 elevata al quadrato.

L'indice Herfindahl standard (quello utilizzato da Heilbrun) si trova in AB3 ed è calcolato con la funzione =SOMMA(L2:L999993)*10000 che somma tutte le quote elevate al quadrato e moltiplica per 10.000. L'indice aggiustato si trova in AC3 ed è calcolato attraverso la funzione =(SOMMA(L2:L999993)-1/AB1)/1-1/AB1)*10000 che prima di moltiplicare per 10.000 l'indice, sottrae il minimo (1/AB1) e divide per la differenza tra il massimo e il minimo (1-1/AB1). Il procedimento per il calcolo dell'indice Herfindahl relativo ai compositori è analogo ed utilizza la M per la frequenza dei compositori, N per la frequenza non ripetuta, O per la quota compositori non ripetuta e P per la quota non ripetuta al quadrato. I risultati sono in AB 4 e AC 4.

Grafico 4.4.1. Indice annuale di concentrazione Herfindahl aggiustato delle opere.¹⁰⁹

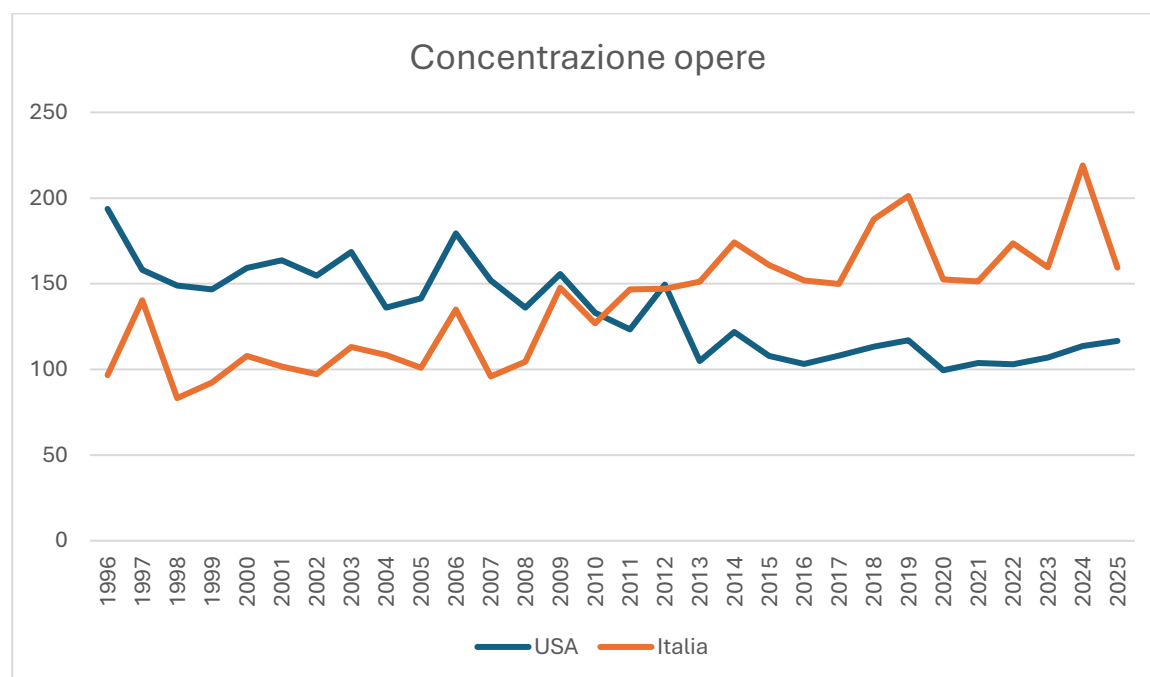
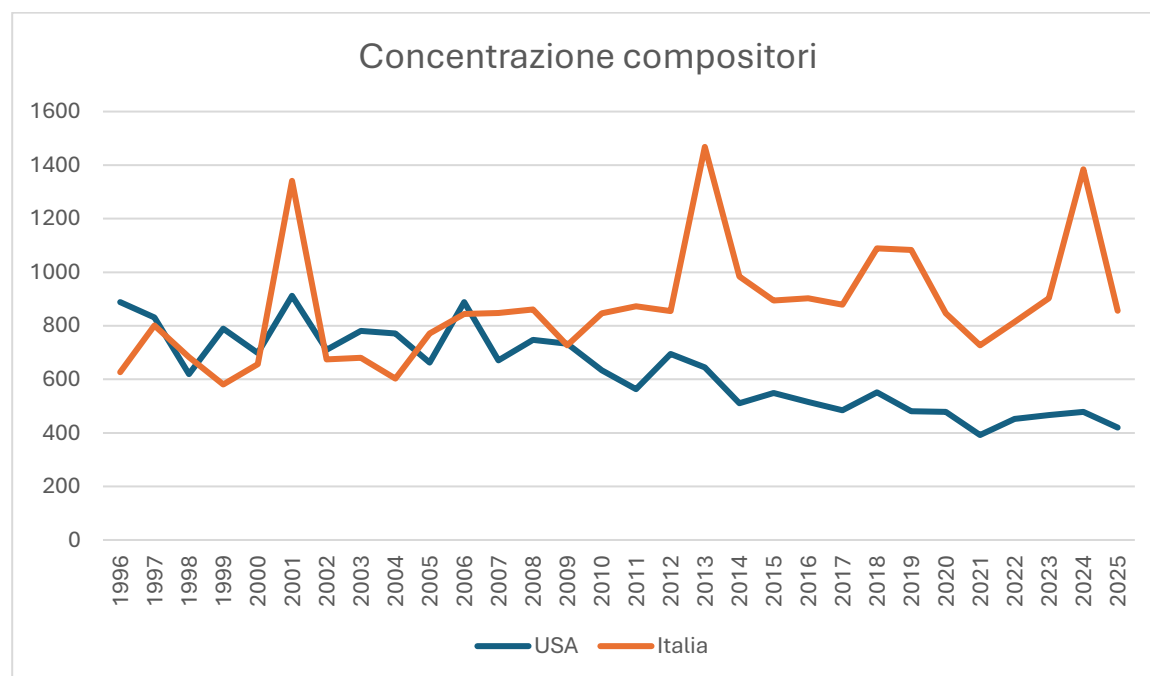


Grafico 4.4.2. Indice annuale di concentrazione Herfindahl aggiustato dei compositori per anni.¹¹⁰



¹⁰⁹ I valori ottenuti tramite le tabelle di analisi dalle colonne AB e AC sono riportati integralmente nel file [ITA risultati tabelle di analisi.xls](#) e [USA risultati analisi.xls](#). L'indice di questa tabella è alla riga 17.

¹¹⁰ Ivi, riga 18.

L'indice di concentrazione dei compositori in Italia è caratterizzato da forti picchi in corrispondenza degli anni 2001, 2013 e 2024; si tratta rispettivamente del centenario della morte di Verdi, del bicentenario della nascita di Verdi e del centenario della morte di Puccini, eventi che inducono in Italia un forte aumento di produzioni dei relativi compositori.

Negli Stati Uniti il livello di concentrazione delle opere e dei compositori è diminuito in modo significativo dal 1996 al 2025, mentre in Italia si è verificato un aumento di entrambi gli indici. Attorno alla metà del grafico 4.4.1 e 4.4.2, in corrispondenza dell'anno 2010, l'indice di concentrazione degli Stati Uniti e quello dell'Italia prendono direzioni opposte, che mantengono fino alla fine del periodo preso in esame.

Per effettuare un'ulteriore verifica, ho calcolato gli indici di concentrazione anche per gruppi di 5 anni (4 anni per gli ultimi 2 gruppi che escludono il periodo di pandemia) in modo da evitare di attribuire un valore di frequenza basso a opere comuni che nell'anno sono state poco prodotte e di attribuire un valore alto ad opere rare che nell'anno, hanno ricevuto una coproduzione. I grafici 4.4.3 e 4.4.4 ottenuti con questo metodo, mostrano un andamento analogo ai due precedenti.

Per l'intero periodo dal 1996 al 2025 (esclusi il 2020 e il 2021), l'indice di concentrazione totale delle opere è di 126,74 in Italia e di 128,64 negli Stati Uniti, mentre quello dei compositori è di 862,13 in Italia e di 611,95 negli Stati Uniti. Ciò significa che la varietà delle opere presenti nel repertorio è sostanzialmente analoga, ma che più spesso in Italia si rappresentano le opere meno diffuse dei compositori di repertorio. Del resto in Italia, vi sono diversi festival specializzati in un compositore famoso, che ne producono anche le opere meno comuni.

Grafico 4.4.3. Indice di concentrazione Herfindahl aggiustato delle opere per periodi.¹¹¹

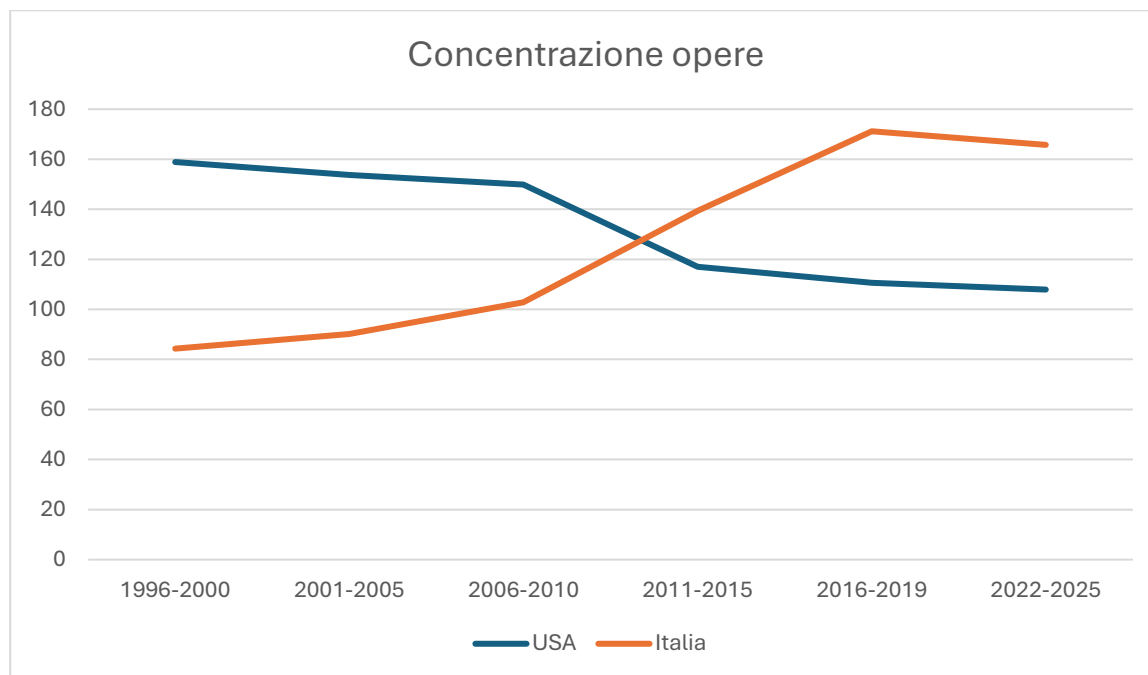
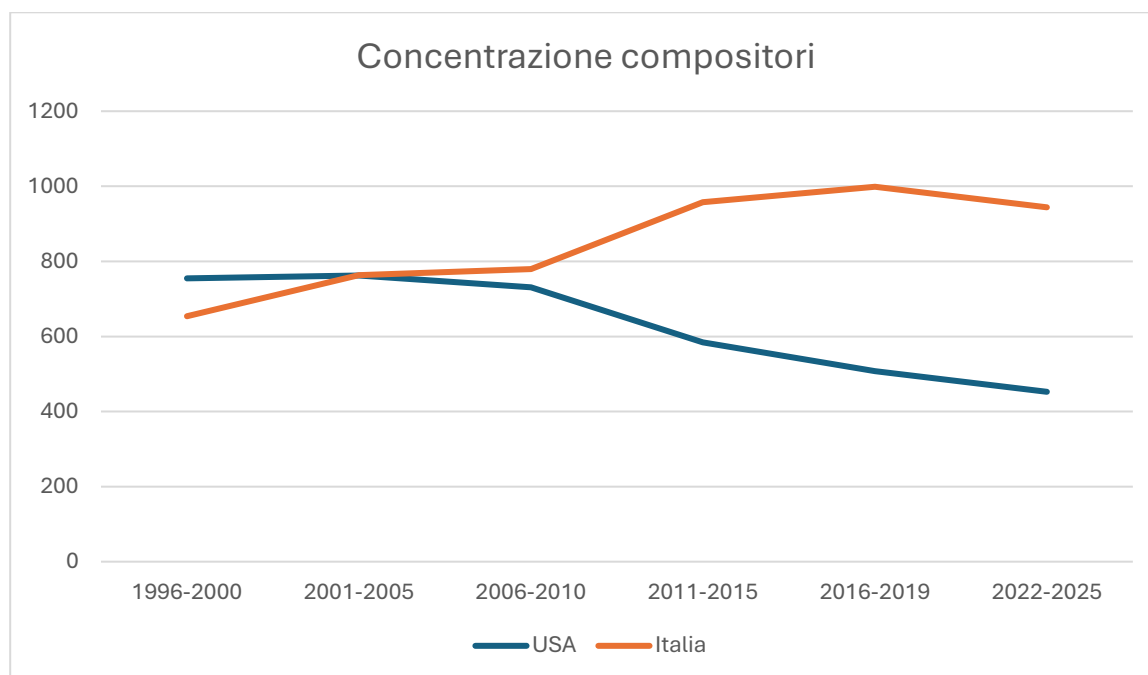


Grafico 4.4.3. Indice di concentrazione Herfindahl aggiustato dei compositori per periodi.¹¹²



¹¹¹ Ivi, riga 36.

¹¹² Ivi, riga 37.

4.5 Il livello di modernità del repertorio

Per valutare la presenza di opere contemporanee all'interno del repertorio, occorre adottare una definizione operativa. Se negli anni Settanta la definizione di Martorella di opere eseguite per la prima volta dopo il 1930 poteva essere efficace, meno corretti sembrano i criteri degli altri studi sul repertorio discussi al capitolo 2, che malgrado il passare del tempo rimangono alla stessa definizione di opere scritte da compositori nati dopo il 1880. Una persona nata in quell'anno oggi avrebbe 146 anni, perciò pare necessario aggiornare questa definizione e, dal momento che i dati analizzati coprono un arco temporale di 30 anni, ho scelto di utilizzare un parametro che varia con il passare degli anni, che chiamo indice di contemporaneità.

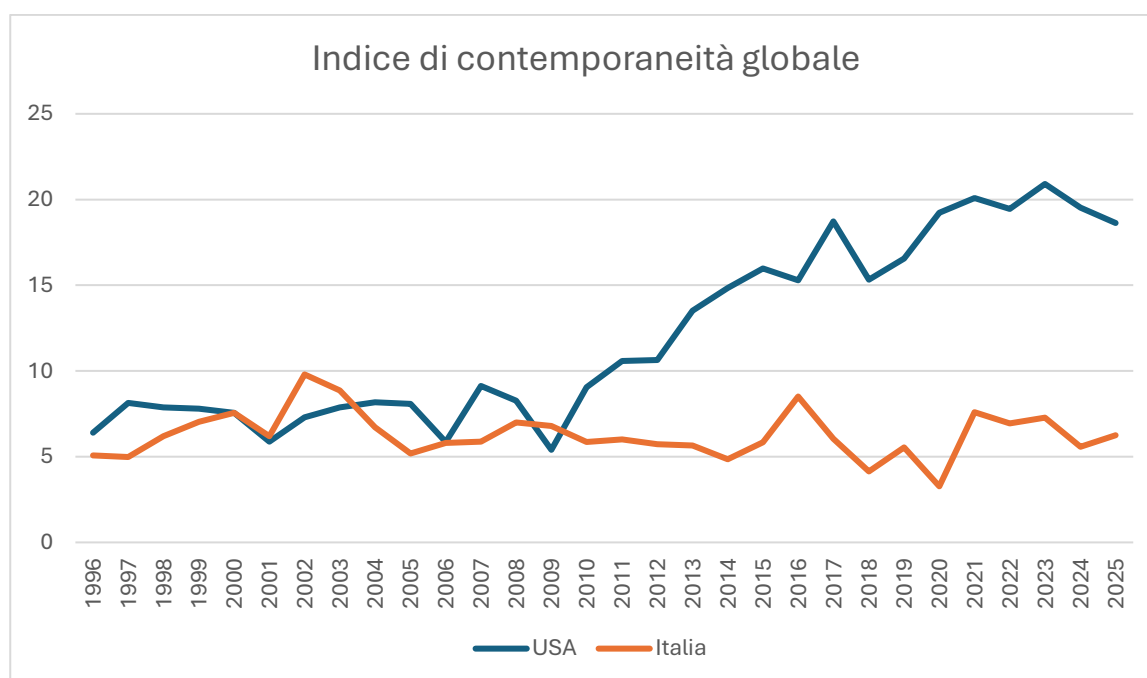
Ad ogni opera assegno un valore di contemporaneità che è uguale a 100 per una prima assoluta e diminuisce in funzione dell'età dell'opera arrivando a 0 per le opere di 70 anni o più, secondo la formula lineare: $\left(1 - \frac{\text{età opera}}{70}\right) \cdot 100$. In questo modo ottengo un valore alto per le opere più recenti e un valore basso per le opere più vecchie ma comunque appartenenti a quel periodo critico per il repertorio, che è la seconda parte del XX secolo. Ho scelto il valore 70 perché rappresenta più o meno la porzione di vita umana in cui solitamente si guardano opere; gli anziani talvolta possono ricordare la prima esecuzione di un'opera avvenuta nella loro gioventù, percependola parzialmente come contemporanea. Il numero 70 è anche piuttosto comodo perché permette nel primo anno analizzato (il 1996) di assegnare un punteggio pari a 0 a *Turandot*, l'ultima opera chiaramente appartenente al repertorio standardizzato. Vi è un altro aspetto positivo di questo indice: anche se io avessi inserito un anno di prima esecuzione di alcune opere errato di pochi anni (per un errore mio o per scarsità di informazioni¹¹³), l'alterazione del valore di contemporaneità sarebbe comunque bassa.

Tramite questo valore di contemporaneità si può calcolare l'indice di contemporaneità di ogni teatro in modo analogo all'indice di conformità di Di Maggio e Stenberg, ovvero sommando i punteggi contemporaneità e dividendo per il numero di produzioni del teatro in questione.

¹¹³ Ad esempio un errore possibile per le opere americane è confondere i workshop con prime esecuzioni, e viceversa.

Come nelle osservazioni fatte sull'indice di conformità nello studio di Heilbrun, per rappresentare la programmazione di opera contemporanea si possono calcolare l'indice medio di contemporaneità facendo la media degli indici dei teatri oppure il più rappresentativo l'indice globale di contemporaneità sommando tutti i valori di contemporaneità e dividendoli per il numero di produzioni.¹¹⁴

Grafico 4.5.1. Indice annuale di contemporaneità globale.¹¹⁵



Per il periodo dal 1996 al 2025 l'indice di contemporaneità globale è di 12,39 per gli stati Uniti e di 6,27 per l'Italia, confermando l'alta presenza di opera contemporanea negli Stati Uniti. Il grafico 4.5.1 mostra che l'indice di contemporaneità globale italiano rimane pressoché stabile, mentre, quello statunitense si mantiene sui livelli italiani fino al 2010, per poi crescere quasi linearmente fino al 2023 arrivando a un picco di 20,91.

¹¹⁴ Nelle tabelle di analisi in H2 la funzione estesa alla colonna =SE(F2="";"";\$AD\$1-F2) sottrae all'anno esaminato (riportato manualmente in AD1), l'anno di prima esecuzione dell'opera, ottenendo l'età dell'opera, oppure rimane vuota qualora non vi sia un contenuto in F2. In S2 la funzione estesa alla colonna =SE(H2=""; 0; MAX(0; 1-(H2/70)))*100 fornisce il valore di contemporaneità descritto nel testo, sottraendo a 1, l'età dell'opera divisa per 70; qualora l'età dell'opera sia maggiore di 70 anni si otterrà 0, anziché un valore negativo grazie alla funzione MAX. L'indice globale di contemporaneità in AB 11 è calcolato tramite la funzione =SOMMA(S2:S999998)/AB1 ovvero la somma di tutti i valori in S divisa per il numero totale di produzioni.

¹¹⁵ [USA risultati analisi](#) e [ITA risultati analisi](#), riga 12.

4.6 L'evoluzione del repertorio

Prima di cercare di dare un'interpretazione a questo aumento di opera contemporanea, si tenterà di comprendere come il repertorio si è evoluto negli anni.

Analogamente al confronto tra Stati Uniti e Italia, nelle tabelle qui sotto si può osservare la variazione percentuale del repertorio tra il periodo del secondo dopoguerra discusso nel capitolo 1.4 e oggi.

Tab. 4.6.1. Variazione delle prima 100 opere in Italia tra il periodo 1945-50 e il periodo 1996-2025.¹¹⁶

N°	Opera	Variazione %
1	La Bohème	-31,0
2	La traviata	-14,0
3	Madama butterfly	-29,8
4	Tosca	-20,4
5	Rigoletto	-27,5
6	Aida	-40,1
7	Cavalleria rusticana	-28,4
8	Il barbiere di Siviglia	5,8
9	Andrea Chénier	-75,2
10	Carmen	-17,5
11	Pagliacci	-45,9
12	Il trovatore	-23,7
13	Manon	-94,8
14	Turandot	58,8
15	Faust	-80,9
16	Lucia di Lammermoor	-26,9
17	Werther	-71,3
18	La gioconda	-82,6
19	Adriana Lecouvreur	-79,7
20	L'amico Fritz	-87,1
21	Manon Lescaut	-46,2
22	Fedora	-84,2
23	La forza del destino	-74,1
24	Un ballo in maschera	-24,0
25	L'elisir d'amore	100,1

26	Otello	-25,5
27	Norma	4,2
28	Mefistofele	-85,4
29	Don Pasquale	39,3
30	Boris Godunov	-85,7
31	Lohengrin	-80,8
32	Francesca da Rimini	-88,9
33	Les Pêcheurs de perles	-76,4
34	La fanciulla del west	-56,9
35	Mignon	-100,0
36	Falstaff	55,6
37	La sonnambula	-13,6
38	Gianni Schicchi	86,4
39	Die Walküre	-65,1
40	La favorite	-81,7
41	Hänsel und Gretel	-65,0
42	Tristan und Isolde	-56,7
43	Don Giovanni	289,0
44	Salome	-29,6
45	Nabucco	150,1
46	I puritani	-27,1
47	Iris	-72,9
48	Suor Angelica	64,6
49	Così fan tutte	204,9
50	Khovanshchina	-90,5
51	Die Meistersinger von Nürnberg	-95,2
52	Il campiello	-80,9
53	Il matrimonio segreto	8,4
54	Pelléas et Mélisande	-72,2
55	Die Entführung aus dem Serail	-16,6

¹¹⁶ Dati tratti dal file [confronto ITA 1945-1950 e 1996-2025.xls](#).

56	Le nozze di Figaro	325,1
57	Samson et Dalila	-63,9
58	Risurrezione	-100,0
59	Fidelio	-16,6
60	La Wally	-76,7
61	I misteri gaudiosi	-100,0
62	Il tabarro	50,0
63	Don Carlos	33,4
64	Simon Boccanegra	73,4
65	Tannhäuser	-53,3
66	I quattro rusteghi	-73,3
67	Luisa	-100,0
68	L'osteria portoghese	-100,0
69	Il campanello di notte	-8,3
70	Ghirlino	-100,0
71	Zazà	-100,0
72	Maria egiziaca	-95,8
73	Guillaume Tell	-50,0
74	L'italiana in Algeri	183,4
75	Mosè in Egitto	-50,0
76	Parsifal	-62,5
77	Il maestro di cappella	-33,3
78	La pulce d'oro	-100,0
79	Orfeo ed Euridice	94,5
80	Le jongleur de Notre-Dame	-94,4
81	L'enfant et les sortilèges	-100,0
82	Il Dibuk	-100,0
83	Donata	-100,0
84	Mavra	-88,9
85	Ernani	61,2
86	Il segreto di Susanna	-22,2
87	La vedova scaltra	-94,4
88	Cyrano de Bergerac	-91,7
89	Il dottor Antonio	-100,0
90	La damnation de Faust	-25,0
91	Nerone	-91,7
92	Salammbò	-100,0
93	L'Arlesiana	-75,0
94	Poliuto	-83,3
95	Burlicchio	-100,0
96	Jeanne d'Arc au bûcher	-41,6
97	Trittico	-100,0

98	Nelly	-100,0
99	Sette canzoni	-100,0
100	Raggio di sole	-100,0

Tab. 4.6.2. Variazione dei primi 50 compositori in Italia tra il periodo 1945-1950 e il periodo 1996-2025.¹¹⁷

N°	Compositore	Variazione %
1	Giuseppe Verdi	-2,1
2	Giacomo Puccini	-13,6
3	Pietro Mascagni	-48,6
4	Gaetano Donizetti	48,7
5	Umberto Giordano	-76,3
6	Gioachino Rossini	119,2
7	Jules Massenet	-80,9
8	Richard Wagner	-50,0
9	Georges Bizet	-30,1
10	Ruggero Leoncavallo	-49,5
11	Vincenzo Bellini	20,0
12	Wolfgang Amadeus Mozart	284,0
13	Charles Gounod	-61,1
14	Francesco Cilea	-75,3
15	Amilcare Ponchielli	-80,5
16	Modest Mussorgsky	-88,4
17	Ermanno Wolf-Ferrari	-68,5
18	Arrigo Boito	-86,1
19	Riccardo Zandonai	-86,9
20	Ambroise Thomas	-96,4
21	Richard Strauss	43,6
22	Domenico Cimarosa	0,0
23	Franco Alfano	-95,0
24	Engelbert Humperdinck	-63,3
25	Ildebrando Pizzetti	-85,4
26	Luigi Ferrari Trecate	-100,0
27	Camille Saint-Saëns	-61,1
28	Gian Francesco Malipiero	-80,5
29	Claude Debussy	-69,4
30	Nino Cattozzo	-100,0
31	Maurice Ravel	-26,6
32	Giorgio Federico Ghedini	-100,0

¹¹⁷ Ibid.

33	Alfredo Catalani	-76,7
34	Ottorino Respighi	-63,3
35	Ludwig van Beethoven	-6,6
36	Luigi Cherubini	-43,3
37	Lodovico Rocca	-100,0
38	Antonio Smareglia	-87,5
39	Licinio Refice	-95,8
40	Christoph Willibald Gluck	137,6
41	Giovanni Battista Pergolesi	283,5
42	Gustave Charpentier	-100,0
43	Igor Stravinsky	87,6
44	Mario Scuderi	-100,0
45	Gennaro Napoli	-100,0
46	Salvatore Allegra	-100,0
47	Carl Maria von Weber	-77,8
48	Franco Casavola	-100,0
49	Darius Milhaud	-83,3
50	Alban Berg	25,0
51	Kurt Weill	141,7
52	Claudio Monteverdi	300,1
53	Arthur Honegger	-41,6
54	Sandro Fuga	-100,0
55	Gian Carlo Menotti	250,1
56	Italo Montemezzi	-83,3
57	Bedřich Smetana	-83,3
58	Giovanni Salviucci	-100,0
59	Stefano Landi	-91,7
60	Giuseppe Mulè	-100,0
61	Ignazio Persico	-100,0
62	Benjamin Britten	833,6
63	Giovanni Battista Martini	-41,6
64	Igino Robbiani	-100,0
65	Guglielmo Illesberger	-100,0
66	Hector Berlioz	75,1

67	Pino Donati	-100,0
68	Nikolaj Rimskij- Korsakov	-100,0
69	Benedetto Santonocito	-100,0
70	Gaspere Spontini	83,4
71	Pasquale La Rotella	-100,0
72	Giovanni Bucceri	-100,0
73	Guido Pannain	-100,0
74	Jacques Offenbach	433,5
75	Alfredo Sangiorgi	-100,0
76	Jean Françaix	-100,0
77	Odone Gargiulo	-100,0
78	Jean-Baptiste Lully	-83,3
79	Paul Hindemith	50,0
80	Giovanni Paisiello	783,6
81	Riccardo Azzolini	-100,0
82	Karol Szymanowski	-66,7
83	Rosario Profeta	-100,0
84	Felice Lattuada	-100,0
85	Sergej Prokofiev	-100,0
86	Giulio Cesare Sonzogno	-100,0
87	Errico Petrella	-100,0
88	Livio Luzzatto	-100,0
89	Agostino Mercuri	-100,0
90	Georg Friedrich Händel	1167,1
91	Guido Laccetti	-100,0
92	Giuseppe Savagnone	-100,0
93	Paul Dukas	-83,3
94	Alfredo Casella	-66,7
95	Antonio Savasta	-100,0
96	Luigi Dallapiccola	183,4
97	Renzo Bianchi	-100,0
98	Giuseppe Zanaboni	-100,0
99	Guido Morini	-100,0
100	Luigi Mancinelli	-100,0

Generalmente declinano tutte le opere più popolari, portando l'indice di concentrazione delle opere da 192,64 a 126,74, mentre quello dei compositori diminuisce solo leggermente da 899,97 a 862,13.¹¹⁸

¹¹⁸ Si considerano qui i valori dell'indice Herfindahl aggiustato calcolato nel file [Italia 1945-50.xls](#). Nella cella G2 la funzione estesa alla colonna $= (C2/\$K\$1)^2$ fornisce il quadrato della porzione di repertorio rappresentata dall'opera in A2. Nella cella L2 l'indice Herfindahl aggiustato viene calcolato con la funzione $= (\text{SOMMA}(G2:G999)-1/K1)/(1-$

Un dato importante è l'aumento delle produzioni rossiniane, grazie a quella che viene comunemente chiamata *Rossini Renaissance*, ovvero la riscoperta dell'autore grazie alla pubblicazione di edizioni critiche delle partiture e la fondazione nel 1980 del Rossini Opera Festival di Pesaro. L'opera rossiniana che ha subito una variazione più significativa è *La Cenerentola* (+925%), anche grazie all'uscita nel 1950 dell'omonimo film *Cinderella* della Disney, da cui a volte attingono anche le regie odierne. Analogo è stato il percorso di Donizetti e anche di diversi compositori del Seicento e del Settecento, come Monteverdi, Händel, Paisiello e Mozart.

La maggior parte degli autori all'epoca ancora attivi, o morti da poco, come Mascagni, Giordano, Alfano, Pizzetti, Ghedini e altri, subiscono una forte riduzione, mentre gli autori di opere in lingua inglese come Menotti e Britten crescono in modo significativo a discapito dei francesi come Massenet, Gounod e Thomas.

Grazie ai dati di Operabase, avendo a disposizione la programmazione di un ampio intervallo temporale è possibile anche osservare quali opere negli ultimi 30 hanno subito delle variazioni. Per questa analisi ho utilizzato il modello delle tabelle di confronto riportando la classifica totale delle opere e dei compositori di ogni paese alla classifica del periodo preso in esame. Ad esempio *la Bohème* costituisce il 3,978% del repertorio totale degli Stati Uniti e il 4,108% del repertorio dal 1996 al 2000, quindi nella tabella 4.6.1 viene riportato un aumento del 3,3% nel periodo 1996-2000. Molte di queste variazioni possono essere considerate casuali quando la percentuale di variazione è così bassa e anche quando, come nel caso della *Bohème*, l'aumento del 15,3% nel periodo 2006-2010 viene immediatamente compensato da una diminuzione del 14,6% per poi ritornare a variazioni molto basse. La probabilità che le variazioni siano dettate dal caso aumenta per le opere e per i compositori meno eseguiti, ma, generalmente, quando vi è una tendenza costante e significativa all'aumento o alla diminuzione di un'opera o di un compositore di repertorio, si può ipotizzare che vi siano delle cause profonde.

$1/(K1)*10000$ che somma i quadrati, aggiusta il valore in base al numero totale di opere e la moltiplica per 10000. Analogamente il valore di concentrazione dei compositori in L2 sfrutta i quadrati della porzione di repertorio di ogni compositore, calcolati nella colonna I.

Tab. 4.6.3. Variazione delle prime 100 opere negli Stati Uniti dal 1996 al 2025.¹¹⁹

	% Opere in comune	77,9	77,4	80,4	80,3	76,7	74,4
N°	Opera	1996-2000	2001-2005	2006-2010	2011-2015	2016-2019	2022-2025
1	La Bohème	3,3	1,5	15,3	-14,6	-4,3	0,2
2	Carmen	7,9	-0,2	-2,8	-9,8	5,7	0,7
3	La Traviata	11,3	6,2	4,7	2,7	-4,6	-15,7
4	Madama Butterfly	32,2	7,2	17,9	8,1	-14,7	-39,5
5	Tosca	8,4	23,7	0,7	-12,4	-13,1	-3,4
6	Le nozze di Figaro	-0,9	4,7	24,8	-23,8	-1,7	-0,9
7	Il barbiere di Siviglia	16,4	3,0	6,4	-2,8	7,4	-23,2
8	Don Giovanni	12,2	4,4	-1,1	0,4	-26,6	9,2
9	Die Zauberflöte	22,5	-14,9	-13,1	20,1	-16,8	0,9
10	Rigoletto	6,2	36,1	5,5	-11,8	-11,2	-17,3
11	Così fan tutte	6,9	16,1	5,4	-16,4	0,3	-7,6
12	L'elisir d'amore	20,2	-23,4	36,6	-25,5	-11,6	4,3
13	Pagliacci	2,5	7,4	21,8	7,3	-35,9	-3,1
14	Turandot	15,2	62,7	-4,6	-5,3	-25,7	-30,1
15	Lucia di Lammermoor	4,9	49,3	22,4	7,5	-21,9	-48,7
16	Hänsel und Gretel	-32,7	-30,2	16,2	-4,7	1,8	36,8
17	Aida	34,7	20,3	8,2	4,0	-19,6	-36,0
18	La Cenerentola	2,3	-8,6	23,2	2,6	13,4	-27,1
19	Roméo et Juliette	5,2	-20,1	18,0	-6,6	-5,8	7,1
20	Don Pasquale	17,5	25,5	2,8	17,2	-8,9	-42,8
21	Il trovatore	29,6	11,4	48,1	19,2	-49,3	-47,6
22	Faust	59,1	61,8	-9,7	7,2	-48,5	-50,8
23	Falstaff	23,3	27,0	-3,4	-5,3	-22,9	-12,3
24	Amahl and the Night Visitors	-40,2	5,7	-23,5	-3,6	1,0	47,3
25	Gianni Schicchi	-2,6	-40,2	0,1	-17,3	2,8	45,4
26	Les contes d'Hoffmann	54,0	84,2	-26,6	-9,1	-30,9	-50,0
27	Cavalleria rusticana	1,4	19,6	54,5	-48,3	-42,9	16,1
28	Yevgeny Onegin	-9,3	30,2	-29,9	-11,2	63,6	-32,3
29	Der fliegende Holländer	88,0	-11,3	-3,7	8,6	-29,4	-38,2
30	Otello	14,1	79,4	-9,6	9,8	-42,9	-37,5
31	Macbeth	29,0	-28,7	47,5	9,6	-1,6	-45,8
32	Suor Angelica	-34,7	-43,8	64,2	-30,7	45,6	-2,5
33	Die Entführung aus dem Serail	15,7	29,9	28,4	-15,8	24,1	-63,0
34	Salome	40,5	62,4	5,8	-22,8	-38,0	-32,1
35	La Fille du régiment	-21,8	-14,6	-4,6	47,6	-2,1	-9,1
36	Les Pêcheurs de perles	-45,0	35,2	34,1	63,5	3,3	-79,5
37	Porgy and Bess	0,9	44,2	50,9	-22,1	-31,2	-31,5

¹¹⁹ I risultati dei vari confronti nella cartella [USA, confronti](#) sono riportati nel file [risultati confronti anni USA.xls](#).

38	Un ballo in maschera	28,0	83,8	17,0	8,7	-63,0	-55,9
39	Ariadne auf Naxos	-16,3	33,6	-13,9	24,3	17,8	-37,5
40	Norma	38,1	14,9	6,8	-18,8	19,7	-44,5
41	L'italiana in Algeri	42,7	40,2	20,4	21,1	-48,5	-59,0
42	Die Walküre	2,1	22,6	-6,7	-32,6	-25,5	35,5
43	Susannah	43,4	99,7	-1,7	-39,1	-55,1	-28,6
44	Fidelio	-4,4	17,5	-23,5	1,5	-10,3	16,0
45	Das Rheingold	-11,6	-37,9	3,9	-35,7	30,4	41,5
46	Samson et Dalila	93,1	26,5	17,7	-34,4	-15,4	-61,6
47	The Turn of the Screw	36,6	20,8	-25,1	-30,4	-35,9	32,6
48	Dialogues des Carmélites	-2,4	9,6	-36,3	53,9	-60,7	25,0
49	Orfeo ed Euridice	-27,2	-42,8	19,7	-13,5	50,2	8,7
50	La fanciulla del West	-54,4	79,4	-44,4	29,2	42,8	-43,2
51	Nabucco	-8,7	34,6	-30,5	55,0	28,5	-65,9
52	Giulio Cesare in Egitto	6,5	19,6	11,3	-9,6	-28,6	2,2
53	La rondine	24,5	-54,1	70,8	-7,5	2,3	-30,3
54	Werther	86,8	-8,2	-28,8	5,8	31,5	-65,1
55	Don Carlos	-6,6	53,0	-0,4	32,2	-41,6	-30,3
56	Dido and Aeneas	-100,0	-50,7	-8,2	27,9	-5,8	99,9
57	Il tabarro	-65,7	-15,7	56,9	-27,1	77,2	-23,1
58	Manon	129,0	3,9	-3,4	-25,2	15,7	-86,8
59	Rusalka	-82,4	-65,4	-51,7	-25,2	48,8	136,7
60	Manon Lescaut	-45,7	24,5	65,4	-7,8	18,8	-46,0
61	The Rake's Progress	80,9	-64,4	-17,3	7,5	-49,1	35,1
62	Little Women	-81,9	95,6	15,8	-38,5	35,8	-19,0
63	Dead Man Walking	-81,9	6,7	-66,9	53,6	103,7	-19,0
64	Elektra	53,0	31,6	-12,6	-35,0	7,7	-28,6
65	L'incoronazione di Poppea	1,4	-60,1	11,3	-13,9	-4,8	51,5
66	Siegfried	1,4	59,5	11,3	20,6	-23,9	-54,6
67	A Midsummer Night's Dream	-39,1	99,3	-25,8	-31,1	-23,9	21,2
68	The Medium	-39,1	-60,1	-25,8	3,3	-23,9	112,0
69	Der Rosenkavalier	102,9	-0,3	-25,8	-13,9	-4,8	-39,4
70	La clemenza di Tito	8,0	6,1	-21,0	-8,3	-18,9	29,0
71	The Rape of Lucretia	8,0	6,1	18,4	-26,7	21,6	-19,4
72	Tristan und Isolde	78,5	-34,2	22,4	-43,2	4,7	-16,7
73	Cendrillon	-100,0	-77,3	-15,6	56,8	8,3	89,6
74	María de Buenos Aires	-100,0	-76,5	-100,0	1,5	236,5	25,0
75	Götterdämmerung	24,0	21,8	36,0	5,3	-30,2	-44,5
76	Idomeneo	28,7	26,5	-5,9	9,3	20,8	-61,6
77	Trouble in Tahiti	-19,7	-100,0	-26,6	104,6	75,9	-40,0
78	As One	-100,0	-100,0	-100,0	-76,3	345,0	25,0
79	Andrea Chénier	262,6	-17,8	-23,5	-28,9	-73,8	-79,2
80	Albert Herring	-16,3	-100,0	2,0	89,5	-21,5	25,0

81	Pelléas et Mélisande	74,6	-71,4	-73,4	-50,6	9,3	95,6
82	Příhody lišky Bystroušky	-12,7	14,4	-46,8	-25,9	36,6	30,4
83	I Capuleti e i Montecchi	45,5	71,6	-20,2	48,3	-72,7	-56,5
84	Florenzia en el Amazonas	-12,7	-42,8	-73,4	73,0	63,9	-13,1
85	Der Schauspieldirektor	-8,7	79,4	-100,0	55,0	-14,3	-9,1
86	Of Mice and Men	173,9	49,5	-44,4	-22,5	-42,9	-77,3
87	The Tender Land	-8,7	49,5	11,3	-22,5	14,2	-31,8
88	La sonnambula	-8,7	19,6	66,9	-22,5	-71,4	13,6
89	Jenůfa	52,1	79,4	39,1	-74,2	-14,3	-54,6
90	The Ballad of Baby Doe	173,9	19,6	-44,4	-22,5	-14,3	-77,3
91	Glory Denied	-100,0	-100,0	-70,9	-18,8	199,1	66,6
92	Alcina	-100,0	-37,3	-41,7	8,3	49,6	90,4
93	A kékszakállú herceg vára	-100,0	-68,7	74,8	62,4	19,7	-4,8
94	The Consul	27,5	-6,0	-41,7	8,3	79,5	-52,4
95	Wozzeck	59,4	-6,0	-41,7	35,3	-10,3	-28,6
96	La Voix humaine	-68,1	-6,0	-41,7	8,3	49,6	42,8
97	Vanessa	59,4	56,6	-41,7	-18,8	-10,3	-28,6
98	The Crucible	27,5	150,6	-41,7	-18,8	-10,3	-76,2
99	Semele	33,9	-34,2	22,4	-71,6	-5,8	49,9
100	Street Scene	0,4	163,1	-38,8	-43,2	-37,2	-25,0

Tab. 4.6.4. Variazione dei primi 50 compositori negli Stati Uniti dal 1996 al 2025.¹²⁰

	% Compositori in comune	83,6	85,0	86,6	88,2	83,9	80,7
N°	Compositore	1996-2000	2001-2005	2006-2010	2011-2015	2016-2019	2022-2025
1	Giacomo Puccini	6,2	9,8	14,1	-7,9	-4,4	-13,1
2	Giuseppe Verdi	19,3	24,0	9,8	4,6	-20,5	-28,4
3	Wolfgang Amadeus Mozart	10,2	4,6	2,4	-4,9	-9,2	-1,5
4	Gaetano Donizetti	14,5	5,8	17,1	3,8	-8,0	-26,1
5	Gioachino Rossini	9,8	-2,2	11,8	6,5	2,1	-22,6
6	Georges Bizet	-0,4	4,4	3,2	0,4	5,9	-10,7
7	Richard Wagner	33,5	7,2	6,6	-9,0	-24,1	-8,7
8	Charles Gounod	28,3	16,2	3,5	0,4	-19,7	-21,1
9	Richard Strauss	22,6	38,1	-8,9	-2,4	-4,1	-33,2
10	Georg Friedrich Händel	-21,8	1,4	2,9	-7,0	-20,7	35,5
11	Benjamin Britten	7,2	27,7	-13,9	4,9	-11,6	-10,2
12	Gian Carlo Menotti	-29,7	-7,9	-32,7	13,7	0,5	42,4
13	Ruggero Leoncavallo	0,9	12,4	19,9	5,7	-33,7	-4,6

¹²⁰ Ibid.

14	Engelbert Humperdinck	-29,3	-30,6	15,6	-5,3	1,2	36,1
15	Jules Massenet	21,3	-16,1	-5,5	14,4	26,5	-32,9
16	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	-3,0	28,7	-20,2	-5,3	45,7	-34,8
17	Vincenzo Bellini	20,3	28,5	24,3	-6,7	-11,7	-41,4
18	Pietro Mascagni	-12,7	20,1	49,0	-40,7	-39,9	21,7
19	Jacques Offenbach	52,4	82,4	-27,3	-10,0	-31,6	-45,6
20	Carlisle Floyd	60,4	91,9	-17,1	-23,0	-41,1	-47,9
21	Jake Heggie	-92,4	-40,2	-58,3	55,0	107,0	13,6
22	Francis Poulenc	-33,1	-1,3	-31,2	63,4	-37,2	25,0
23	Leoš Janáček	33,9	49,1	-2,1	-46,9	17,3	-33,4
24	George Gershwin	7,1	40,3	46,9	-16,6	-33,0	-33,4
25	Christoph Willibald Gluck	-25,6	-54,3	36,0	-5,3	39,6	4,1
26	Philip Glass	-56,8	-89,4	-30,9	83,4	82,4	-3,3
27	Ludwig van Beethoven	3,9	13,4	-26,1	-2,0	-2,5	12,0
28	Claudio Monteverdi	3,9	-66,0	16,1	-21,6	-2,5	55,1
29	Camille Saint-Saëns	79,3	41,0	9,3	-39,1	-10,3	-55,4
30	Igor Stravinsky	33,9	-16,3	-33,2	13,7	-54,3	45,4
31	Henry Purcell	-100,0	-58,0	-8,9	20,9	20,3	91,4
32	Kurt Weill	9,0	83,6	13,9	-60,3	2,3	-30,3
33	Mark Adamo	-83,7	76,5	19,4	-16,8	22,6	-14,7
34	Antonín Dvořák	-83,3	-67,1	-54,1	-28,9	72,8	124,9
35	Daniel Catán	-40,9	-42,0	-64,0	67,2	84,8	-11,8
36	John Adams	-100,0	-3,3	62,0	83,9	-26,1	-26,5
37	Umberto Giordano	265,1	-20,3	-44,4	-13,9	-81,0	-69,7
38	Tom Cipullo	-100,0	-100,0	-80,9	-46,7	174,8	118,7
39	Maurice Ravel	-35,2	-36,3	-1,3	-8,3	62,1	12,9
40	Hector Berlioz	-77,7	75,4	63,2	-24,2	-16,2	-16,7
41	Ricky Ian Gordon	-77,7	-100,0	2,0	51,6	88,5	16,6
42	Leonard Bernstein	-28,3	-100,0	-12,6	82,7	101,9	-46,4
43	Laura Kaminsky	-100,0	-100,0	-100,0	-79,7	303,8	60,7
44	Ástor Piazzolla	-100,0	-76,5	-100,0	1,5	236,5	25,0
45	Kevin Puts	-100,0	-100,0	-100,0	21,8	146,8	96,4
46	Alban Berg	48,8	21,8	-9,3	26,3	-30,2	-44,5
47	Robert Ward	131,7	102,4	-52,9	-34,4	-27,5	-80,8
48	Claude Debussy	80,2	-74,7	-76,5	-34,4	-3,4	92,2
49	Douglas S. Moore	157,5	1,2	-52,9	-34,4	-3,4	-42,3
50	Samuel Barber	33,9	31,6	-2,1	13,7	-24,6	-40,0

Tab. 4.6.5. Variazione delle prime 100 opere in Italia dal 1996 al 2025.¹²¹

	% Opere in comune	66,56	68,93	73,43	77,21	76,57	77,33
N°	Opera	1996-2000	2001-2005	2006-2010	2011-2015	2016-2019	2022-2025
1	La Traviata	-40,2	-13,0	-32,6	-7,3	58,5	1,6
2	La Bohème	-18,4	-33,0	0,5	5,0	-4,4	26,7
3	Tosca	-29,5	-36,9	-6,8	-1,9	11,5	30,3
4	Il barbiere di Siviglia	-40,5	-34,5	-17,4	17,2	16,9	21,2
5	Rigoletto	-29,4	-14,7	-18,2	7,7	10,3	18,7
6	Madama Butterfly	-24,7	-2,4	-16,7	7,6	5,3	13,1
7	Don Giovanni	-35,7	-52,7	-6,8	5,1	-17,6	62,2
8	Cavalleria rusticana	-25,0	-33,2	-33,5	4,5	27,3	25,1
9	L'elisir d'amore	-43,2	-10,0	-7,3	24,4	1,8	9,2
10	Turandot	-18,0	3,2	1,1	-31,0	13,8	17,9
11	Carmen	-22,0	-30,5	5,4	-8,0	42,4	-7,4
12	Aida	-12,3	-0,1	-11,1	34,8	9,6	-23,1
13	Le nozze di Figaro	7,2	-30,0	-44,6	-17,0	35,8	25,6
14	Il trovatore	-48,9	21,6	3,7	6,0	14,7	-10,3
15	Nabucco	-21,4	24,6	-17,9	47,2	-1,1	-28,8
16	Così fan tutte	28,2	-10,4	-8,3	3,5	-11,1	5,8
17	La Cenerentola	-13,7	-37,8	-4,5	-23,7	24,7	27,8
18	Gianni Schicchi	-5,9	-62,7	0,8	-23,7	28,7	31,4
19	Don Pasquale	15,5	-2,0	-5,2	-10,4	-32,4	34,4
20	Lucia di Lammermoor	35,4	-26,2	-8,5	21,0	38,9	-46,4
21	Falstaff	29,2	-11,2	16,5	38,0	-11,7	-37,6
22	Die Zauberflöte	14,0	-23,5	-28,8	20,4	3,4	7,2
23	Pagliacci	-36,9	-35,7	21,9	29,0	6,3	-6,1
24	Norma	64,0	-38,8	-8,7	15,9	-15,9	0,5
25	Macbeth	-19,6	27,5	-30,1	18,3	11,9	-11,6
26	Un ballo in maschera	-52,9	86,5	-44,3	48,1	8,6	-41,4
27	Suor Angelica	-51,1	-80,6	-0,9	-37,1	37,8	65,9
28	Otello	14,3	-29,6	-14,2	45,2	-41,4	20,7
29	Manon Lescaut	90,3	7,7	56,2	-53,4	-44,3	-1,6
30	La serva padrona	-59,2	-24,6	-54,1	1,1	25,4	53,8
31	L'italiana in Algeri	13,5	-10,0	15,1	46,1	-5,4	-42,2
32	Andrea Chénier	-9,5	79,2	-18,5	-48,3	15,9	-4,5
33	La sonnambula	52,4	61,0	25,9	-51,6	30,2	-61,7
34	Simon Boccanegra	67,0	76,5	-37,3	6,1	-4,9	-49,6
35	Il tabarro	-57,1	-32,0	88,4	-38,7	9,9	6,8
36	Werther	102,0	77,9	66,9	-61,5	-65,5	-28,9
37	La Voix humaine	-32,7	-82,2	51,7	-35,8	61,1	1,6
38	Don Carlos	-51,8	53,0	-67,4	-17,2	11,3	41,9
39	I Capuleti e i Montecchi	-27,6	110,3	-83,7	24,2	-62,9	41,9

¹²¹ I risultati dei confronti nella cartella [Italia, confronti](#) sono riportati nel file [risultati confronti anni ITA.xls](#).

40	Attila	68,9	-42,6	63,1	10,4	-25,8	-34,5
41	Il matrimonio segreto	-75,3	56,9	-16,4	27,4	-49,3	34,4
42	Salome	77,8	0,6	37,3	-12,9	-34,9	-19,5
43	Il turco in Italia	52,4	-39,6	3,0	-41,9	30,2	3,4
44	La cambiale di matrimonio	-44,9	-78,1	-62,7	41,9	55,5	24,8
45	I puritani	10,3	-34,4	11,8	41,9	-15,2	-12,6
46	Orfeo ed Euridice	10,3	-100,0	123,6	10,4	-57,6	12,3
47	Il viaggio a Reims	-71,6	12,5	72,7	29,9	-12,7	-35,8
48	La Fille du régiment	41,9	-32,5	111,0	-67,5	-27,3	2,8
49	Les contes d'Hoffmann	80,9	162,9	-79,6	89,7	-84,5	-72,7
50	Der fliegende Holländer	86,8	72,7	-57,9	60,2	-52,1	-43,6
51	La fanciulla del West	-37,7	48,0	47,3	-82,2	43,6	-15,5
52	Faust	86,8	48,0	89,4	-46,6	-52,1	-43,6
53	Die Entführung aus dem Serail	28,7	-49,0	139,2	-44,8	15,4	-56,3
54	Luisa Miller	-100,0	58,2	34,9	14,2	-31,8	5,4
55	La rondine	-66,7	-47,3	12,5	33,2	-14,7	35,5
56	Ernani	-0,2	-20,9	34,9	33,2	-48,8	5,4
57	Roméo et Juliette	-0,2	-100,0	57,4	185,5	-82,9	-54,8
58	La forza del destino	-31,1	-45,4	109,7	-1,4	-11,7	-22,0
59	Adriana Lecouvreur	3,4	36,6	86,4	-60,6	-47,0	9,2
60	Dido and Aeneas	-64,3	-43,4	69,1	-18,2	46,6	-19,1
61	Il cappello di paglia di Firenze	-28,5	41,6	-51,7	63,5	9,9	-35,3
62	Tristan und Isolde	48,5	-11,8	25,4	-15,1	-23,9	0,8
63	Idomeneo	11,3	194,1	75,6	-78,8	-23,9	-83,2
64	Anna Bolena	122,7	-70,6	-24,7	6,1	-23,9	17,6
65	La Gioconda	93,0	-8,2	-73,9	-11,7	-40,6	57,2
66	Il signor Bruschino	131,6	-69,4	-73,9	32,5	-1,1	4,8
67	Fidelio	131,6	53,0	-47,8	76,6	-40,6	-82,5
68	Elektra	20,6	-4,4	90,2	15,0	-58,8	-27,2
69	Die Walküre	-16,1	-33,5	70,2	-4,0	-57,0	32,9
70	The Little Sweep	-12,3	4,3	48,2	-24,7	-32,5	19,1
71	Il campanello di notte	-12,3	39,0	18,6	-49,8	12,4	-0,7
72	Yevgeny Onegin	163,2	-30,5	18,6	-24,7	-10,1	-40,4
73	Ariadne auf Naxos	75,5	39,0	18,6	-74,9	-55,0	39,0
74	L'Orfeo	31,6	4,3	48,2	-49,8	57,4	-60,3
75	Maria Stuarda	-12,3	-30,5	196,5	0,3	-32,5	-80,1
76	Tancredi	-54,0	264,2	-37,9	31,4	-76,4	-58,4
77	The Turn of the Screw	129,8	-63,6	117,4	-21,2	-76,4	-16,8
78	Hänsel und Gretel	83,8	45,7	-6,8	-21,2	17,8	-58,4
79	I due Foscari	44,7	-23,5	30,5	10,4	-50,5	9,2
80	La scala di seta	93,0	14,7	-34,8	65,6	-50,5	-34,5
81	A Midsummer Night's Dream	-49,2	101,3	37,3	-41,9	56,2	-77,0

82	La clemenza di Tito	-49,2	141,5	71,6	45,2	-74,0	-77,0
83	Giulio Cesare in Egitto	-49,2	-59,7	-31,3	16,2	-47,9	106,9
84	A kékszakállú herceg vára	52,4	-19,5	37,3	-12,9	-47,9	14,9
85	L'occasione fa il ladro	-49,2	-59,7	3,0	132,4	-21,9	-31,0
86	Fedora	275,3	-15,0	-100,0	-38,7	9,9	-27,2
87	Das Rheingold	114,4	27,5	8,7	53,3	-100,0	-27,2
88	The Telephone	7,2	-15,0	-63,8	22,6	9,9	21,3
89	Les Pêcheurs de perles	-100,0	124,9	-61,6	62,3	-12,7	-22,9
90	I vespri siciliani	-43,2	79,9	-23,3	62,3	-70,9	2,8
91	L'amico Fritz	13,5	79,9	-100,0	62,3	16,4	-48,6
92	Le comte Ory	524,4	-10,0	-61,6	-67,5	-100,0	-48,6
93	Porgy and Bess	261,9	43,4	22,3	-65,5	-7,2	-100,0
94	Peter Grimes	20,6	139,0	-18,5	3,5	-69,1	-18,1
95	L'incoronazione di Poppea	-100,0	53,0	-56,5	10,4	-34,0	74,7
96	Le Villi	-35,7	-100,0	117,4	-100,0	31,9	45,6
97	Rita	-35,7	-49,0	-100,0	-63,2	-1,1	162,1
98	The Rake's Progress	350,3	-49,0	73,9	-26,4	-100,0	-70,9
99	Lohengrin	157,3	154,9	-13,0	-26,4	-100,0	-41,8
100	Rise and Fall of the City of Mahagonny	-100,0	118,5	86,4	-60,6	-100,0	56,0

Tab. 4.6.6. Variazione dei primi 50 compositori in Italia dal 1996 al 2025.¹²²

	% Compositori in comune	79,0	81,7	86,0	86,8	86,3	86,7
N°	Compositore	1996-2000	2001-2005	2006-2010	2011-2015	2016-2019	2022-2025
1	Giuseppe Verdi	-18,9	8,5	-13,8	15,7	11,0	-9,2
2	Giacomo Puccini	-20,2	-25,2	4,9	-11,6	7,4	22,9
3	Gioachino Rossini	-4,1	-16,5	-11,2	15,8	9,3	-1,9
4	Wolfgang Amadeus Mozart	-6,7	-17,5	-4,1	-2,6	-0,9	18,7
5	Gaetano Donizetti	15,3	-13,1	8,7	1,8	-3,7	-3,4
6	Pietro Mascagni	-18,0	-26,2	-16,9	6,5	16,5	14,7
7	Vincenzo Bellini	30,2	12,3	-12,0	-1,4	-7,7	-4,7
8	Georges Bizet	-29,2	-15,8	-1,3	-1,3	36,2	-7,8
9	Richard Wagner	81,3	25,1	14,6	27,1	-64,0	-25,9
10	Ruggero Leoncavallo	-39,7	-31,7	16,5	28,1	6,0	-2,5
11	Benjamin Britten	20,6	57,1	22,3	3,5	-38,2	-25,9
12	Richard Strauss	80,9	36,6	33,9	-21,2	-51,4	-18,1
13	Giovanni Battista Pergolesi	-58,0	-16,9	-7,8	20,0	-8,6	32,9
14	Umberto Giordano	80,3	51,3	-35,5	-45,4	14,2	-18,4
15	Georg Friedrich Händel	-49,2	20,8	-14,2	-5,6	10,7	14,9
16	Jules Massenet	117,5	72,3	74,5	-61,1	-79,1	-26,2

¹²² Ibid.

17	Domenico Cimarosa	-56,1	39,0	-1,2	42,2	-47,5	12,5
18	Nino Rota	-25,8	53,0	-59,9	44,3	-23,9	7,5
19	Charles Gounod	53,2	-2,9	65,7	57,7	-68,6	-51,5
20	Francis Poulenc	42,4	-62,4	17,6	-36,7	21,6	14,6
21	Christoph Willibald Gluck	52,4	-59,7	106,0	-3,2	-47,9	-15,7
22	Giovanni Paisiello	82,1	15,4	23,1	-68,8	58,7	-42,3
23	Claudio Monteverdi	-19,6	59,3	-18,5	-31,0	3,1	9,2
24	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	105,3	95,3	-16,7	-41,3	-26,3	-35,0
25	Igor Stravinsky	93,0	-15,0	30,5	-38,7	-56,0	26,2
26	Antonio Vivaldi	-54,0	-9,0	39,8	-8,0	6,0	4,0
27	Gian Carlo Menotti	37,9	27,5	8,7	5,1	-41,1	-6,4
28	Francesco Cilea	30,4	44,7	41,0	-55,3	-46,5	18,0
29	Henry Purcell	-71,6	-55,0	72,7	13,6	45,5	-35,8
30	Ermanno Wolf-Ferrari	98,7	-32,5	53,5	13,6	-41,8	-35,8
31	Jacques Offenbach	80,9	162,9	-79,6	89,7	-84,5	-72,7
32	Leoš Janáček	60,8	-23,5	73,9	-8,0	-17,6	-41,8
33	Kurt Weill	-100,0	84,6	57,4	71,3	-100,0	-9,6
34	Amilcare Ponchielli	106,8	-18,1	-53,4	-21,2	-47,0	56,0
35	Ludwig van Beethoven	175,7	63,9	-53,4	57,7	-47,0	-84,4
36	Maurice Ravel	-12,3	-65,2	77,9	25,4	34,9	-60,3
37	Engelbert Humperdinck	75,5	73,8	-11,1	-24,7	12,4	-60,3
38	Hector Berlioz	83,8	82,1	24,2	5,1	-52,9	-58,4
39	Antonio Salieri	-3,5	-23,5	-67,4	-100,0	147,3	9,2
40	Sergei Prokofiev	286,0	14,7	-2,2	-44,8	-50,5	-56,3
41	Béla Bartók	52,4	-19,5	37,3	-12,9	-47,9	14,9
42	George Gershwin	357,1	20,8	3,0	-71,0	-21,9	-100,0
43	Manuel de Falla	7,2	282,4	-63,8	-69,3	-17,6	-51,5
44	Marco Tutino	-43,2	169,9	-61,6	29,9	-41,8	-22,9
45	Luigi Cherubini	-43,2	79,9	130,2	-100,0	-41,8	2,8
46	Luigi Dallapiccola	-43,2	304,9	-61,6	-2,6	-70,9	-48,6
47	Modest Mussorgsky	80,9	43,4	144,6	-65,5	-38,2	-72,7
48	Alban Berg	286,0	2,0	30,5	-63,2	-34,0	-70,9
49	Franz Joseph Haydn	-100,0	53,0	204,4	-63,2	-67,0	-12,6
50	Pierangelo Valtinoni	-100,0	-100,0	-100,0	-26,4	31,9	162,1

4.6.1 Questioni stilistiche

Un compositore che subisce un declino importante, specialmente in Italia, è Richard Strauss, che si potrebbe considerare il più stilisticamente divergente tra gli autori al vertice della classifica; così anche Berg declina in modo significativo in entrambi i paesi; ciò potrebbe significare che il repertorio funziona come un sistema accentrate, cioè che tende ad escludere

tutto quello che è troppo diverso dal sistema. In effetti le opere di questi autori, vengono ancora percepite come avanguardiste e sperimentali, sebbene alcune abbiano anche più di un secolo, tanto che Jensen e Kim nel loro studio avevano spostato alcune opere di Strauss e di Schönberg tra quelle contemporanee. Malgrado la qualità delle loro composizioni, è evidente che le soluzioni stilistiche di questi autori non sono in linea con il gusto odierno e quindi le loro opere vengono eseguite sempre meno.

Negli Stati Uniti declinano i 9 compositori più eseguiti, ad eccezione di Mozart e Bizet, che si riducono solo leggermente. Gli autori più popolari sono stati gradualmente sostituiti dall'opera contemporanea, che cresce a partire dal 2011.

Alcune opere, come *Traviata* declinano in modo analogo al relativo compositore, mentre, ad esempio, la percentuale di *Madama Butterfly* si riduce in modo ben più significativo rispetto al totale delle opere di Puccini. Si cercherà di spiegare alcune di queste tendenze attraverso esigenze del mondo di oggi.

4.6.2 Questioni ideologiche

In un panel di Opera America del 2020 intitolato “Managing the challenges of the inherited repertoire”, a cui parteciparono direttori artistici, registi e altri lavoratori del mondo dell'opera, il Presidente Marc Scorca introdusse una questione che egli definiva fondamentale per la rilevanza dell'opera nel mondo di oggi:

Opera is still defined from many people by the inherited nineteenth century European repertoire. They had beautiful music and what we had dismissed over time as silly stories, but as opera becomes more theatrically intense and his issues of racism, gender discrimination and sexual harassment take on the emergency, these stories are being examined more closely. Many of them invoke negative stereotypes or abuses of women and are rooted in attitude of cultural oppression and colonialism. How are producers to approach these works if at all? Should singers give up their aspirations to perform roles that can be career defining in terms of vocal achievements? Do we create a new repertoire that replaces the old or that complements the old? How do we engage audiences in discussion about the opera repertoire and what it can mean to us today? Are there any right answers to any of these questions or they fall into realm of artist choice?¹²³

¹²³ OPERA AMERICA, *Managing the Challenges of Inherited Repertoire: Panel Discussion*, YouTube, 16 settembre 2020, 3:00 e sg., <https://www.youtube.com/watch?v=xdyXJ-7pzCo&t=2608s>, consultato in data 04/03/2026.

Di fronte a questi problemi le possibilità sono:

- Ignorare il problema e lasciare al pubblico l'onere di entrare nella logica del mondo passato.
- Risolvere la questione registicamente.
- Non rappresentare affatto opere troppo distanti dal mondo di oggi.

Una questione fondamentale per gli Stati Uniti è quella del razzismo, che è diventata ancora più importante dopo l'uccisione di George Floyd e la nascita del movimento Black lives Matter nel 2020, che ha anche ispirato l'opera *I can't breathe* (2022) di Leslie Burrs.

In questa prospettiva si comprende perché può dare alcuni problemi il personaggio del nero Monostatos in *Die Zauberflöte*; negli Stati Uniti solitamente non viene presentato in modo troppo macchiettistico, né tanto meno gli si tinge la faccia di nero, dal momento che tale pratica, denominata *blackface*, nel contesto statunitense è associata agli spettacoli di comici che interpretavano caricature stereotipate dei neri ed è considerata un fatto irrispettoso. Questa associazione tra trucco facciale nero e razzismo è assai meno presente in Italia; si veda ad esempio il caso di Angel Blue, soprano statunitense che si è ritirata dalla *Traviata* dell'Arena di Verona del 2022, dal momento che poco prima, nella produzione dell'*Aida* di Zeffirelli, la protagonista Anna Netrebko era stata truccata con la faccia nera. Questo allestimento viene riproposto regolarmente dall'Arena fin dal 2002, eppure in Italia non aveva mai suscitato alcun dibattito.¹²⁴

Gli accorgimenti registici tali per cui Monostatos rappresenta un servo emarginato, oppure il colore della pelle viene interpretata come un aspetto interiore¹²⁵ (un po' come a volte avviene per la gobba di Rigoletto) hanno permesso a *Die Zauberflöte* di rimanere in repertorio negli Stati Uniti, in cui il numero delle produzioni è doppio rispetto all'Italia. Altrettanto non si può dire per un'altra delle opere suppostamente razziste citate nel panel di Opera America ovvero *Turandot*, in cui i cortigiani Ping, Pong e Pang sono considerati figure che

¹²⁴ LA REPUBBLICA ONLINE, *Blackface all'Arena di Verona, la soprano Angel Blue dà forfait: "pratica razzista, non ci sarò"*, 16 luglio 2022, <https://shorturl.at/CC9rc> consultato in data 03/03/2026.

¹²⁵ IRMTRAUD HNILICA, *Monostatos's Longing: Staging Blackness in Mozart's The Magic Flute*, in *Staging Blackness, representations of race in German-Speaking drama and theater*, a cura di Priscilla Layne e Lily Tonger-Erk, University of Michigan Press 2024, pp.71-86 <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12691681.6> consultato in data 03/03/2026.

ripropongono stereotipi razziali; l'opera infatti subisce un calo discreto dal 2015 in poi, senza tuttavia sparire.

Anche *Die Entführung aus dem Serail*, considerata un'opera problematica in quanto contiene diversi cliché sui turchi,¹²⁶ subisce un notevole crollo nel periodo 2022-2025. Si può dunque ipotizzare che il forte calo di *Italiana in Algeri* a partire dal 2015 sia dovuto alle medesime ragioni; anche *Il turco in Italia* non è stato più prodotto dopo il 2015, ma potrebbe essere un caso, dato che l'opera era già poco popolare.

Il fatto che in queste opere si rappresentino donne che vengono vendute e comprate non è certo visto come un buon esempio. Dal punto di vista femminista, anche Turandot rappresenta come un personaggio fin troppo oggettificato. Alcune opere, invece, che potrebbero sembrare problematiche, rimangono stabili nel repertorio statunitense: si potrebbe pensare che *Don Giovanni* inciti allo stupro (anche se in alcune regie è la stessa donna Anna che ne ricerca l'affetto), ma, come recita il sottotitolo, l'empio viene infine punito. In *Così fan tutte* Don Alfonso non è tanto misogino, quanto disilluso dall'amore; nel panel viene suggerito che il titolo potrebbe anche essere *Così fan tutti*, che peraltro è il titolo dato ad un adattamento per bambini dell'opera, scritto da Manu Lalli e andato in scena al Maggio Musicale Fiorentino nel 2021.

Un tema su cui si è posta crescente attenzione negli ultimi anni in Italia è quello del femminicidio. Anche se ad oggi si tendono a stigmatizzare gli atteggiamenti di gelosia e di possessività che portano talvolta a questi atti estremi, le opere che ne parlano rimangono stabili nel repertorio, fornendo degli ottimi esempi di tragedie avvenute per mano di personaggi devianti. Ad esempio un'opera come *Carmen* può essere interpretata come un'esaltazione della libertà femminile; anche per questo motivo, rimane ai vertici della classifica, specialmente negli Stati Uniti.

La morte di personaggi femminili più liberi rispetto alle norme di comportamento coeve, come Carmen, o anche Violetta nella *Traviata*, può essere interpretata da alcuni come un potenziamento del loro messaggio e da altri come una sconfitta. Un gran dibattito fu suscitato dalla regia di Leo Muscato del 2018 al Teatro del Maggio Musicale fiorentino che

¹²⁶ BERNARD FOCCROULLE, *Managing the Challenges of the Inherited Repertoire: Lead Presentation by Bernard Focroulle*, YouTube, 14 settembre 2020, 11:50 sg., <https://www.youtube.com/watch?v=MOMm8Eg8TqA&t=728s> consultato in data 03/03/2026.

capovolge il finale con l'uccisione di Don Josè da parte di Carmen, anziché viceversa. Al di là delle possibili opinioni sulla scelta artistica, questa intuizione si è rivelata profondamente attuale e tutte le recite sono andate in *sold out*, cosa piuttosto rara per il teatro fiorentino.¹²⁷

Per quanto riguarda temi molto dibattuti oggi come l'oppressione culturale e il colonialismo, l'opera che i membri del panel considerano più problematica è *Madama Butterfly*. Ad oggi quest'opera, che tratta di un colonialismo americano, ancor più che economico, sessuale ed emotivo, risulta scomoda e viene prodotta sempre meno negli Stati Uniti, mentre in Italia la percentuale di produzioni si mantiene stabile con una crescita analoga a quella delle altre opere di Puccini.

Malgrado l'interessante suggestione di Scorca, nel panel non vengono fatte osservazioni sulla creazione delle opere che rimpiazzino il repertorio o ne siano complementari. La complementarietà delle opere è già stata discussa al capitolo 4.3, ma stabilire quale opera abbia rimpiazzato un'altra è piuttosto complesso. Un'ipotesi possibile è che le opere contemporanee che affrontano la stessa tematica di un'opera già in repertorio, in modo più moderno e più valido dal punto di vista artistico, rimpiazzino l'opera precedente, portando quindi ad un'ascesa dell'opera nuova e un declino di quella vecchia.

Un esempio di questa probabile tendenza è il minor numero di produzioni del *Fidelio* negli Stati Uniti rispetto all'Italia, un rapporto decisamente contrario a quello delle altre opere tedesche; il motivo potrebbe essere la popolarità di *Dead Man Walking*, che tratta la questione carceraria in modo meno stereotipato e più moderno stimolando una riflessione sulla funzione della pena e sul valore del perdono cristiano. Per verificare questa ipotesi, però, occorrerebbero dati sul repertorio degli Stati Uniti per un maggior numero di anni precedenti alla prima esecuzione di *Dead Man Walking* (avvenuta nel 2000).

4.6.3 Questioni politiche

Come si è visto nel capitolo 1.3 sul repertorio dell'epoca fascista, le ragioni strettamente politiche possono influenzare il repertorio in modo rilevante. Allo scoppio della guerra tra Russia e Ucraina nel febbraio 2022, sia l'Italia che gli Stati Uniti si sono schierati

¹²⁷ EURONEWS, *La Carmen diventa un inno contro la violenza di genere*, YouTube, 6 gennaio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=X51ZN3X5MDU> consultato in data 03/03/2026.

a favore dell'Ucraina fornendole sostegni in armamenti e condannando la Russia attraverso sanzioni economiche.

Nel mondo dell'opera, i fatti che sono stati messi più in evidenza dalla stampa riguardano gli annullamenti all'ultimo momento delle scritture artistiche, come il direttore d'orchestra Valery Gergiev sostituito in una *Pikovaya Dama* al teatro Alla Scala poco dopo lo scoppio della guerra. La questione si ripropone ciclicamente e di frequente la direzione dei teatri cede alle pressioni dell'ambasciata ucraina o di altre associazioni, rimpiazzando gli interpreti russi politicamente vicini a Putin o annullando del tutto gli spettacoli. Il caso più recente è l'annullamento del balletto *Pas de Deux for Toes and Fingers* con Svetlana Zakharova e Vadim Repin al teatro del Maggio Musicale Fiorentino.¹²⁸

A differenza del periodo fascista, non si può parlare di una vera e propria censura, dal momento che i criteri di esclusione degli interpreti non sono determinati da un organo centrale dello stato, ma vengono considerati dalle singole istituzioni, di cui in Italia è presidente il sindaco della città, che quindi in questi casi può a tutti gli effetti imporre la sua posizione. Ciò spiega perché alcune organizzazioni sono più inclusive, mentre altre lo sono di meno; ad esempio Anna Netrebko canta regolarmente in Europa, ma Peter Gelb, general manager e artistic director del Metropolitan, dove spesso Netrebko lavorava negli anni precedenti, non è stato soddisfatto delle sue dichiarazioni generiche contro la guerra ed ha chiesto alla cantante di condannare espressamente Putin, una richiesta alquanto impegnativa per una cittadina di un regime dittatoriale. Il rifiuto della cantante di esprimersi nei termini richiesti ha avuto come conseguenza la sua assenza dal Metropolitan.¹²⁹

La decisione politica di escludere diversi cantanti russi dai teatri d'opera può portare alla diminuzione delle opere russe nel repertorio contemporaneo, non tanto per un'avversione alla cultura russa, quanto per la carenza di cantanti russofoni. Per valutare meglio l'effetto di questa politica occorrerebbe osservarne gli sviluppi per qualche altro anno, qualora le tensioni internazionali non si allentino. Tuttavia, a sostegno di questo argomento, per ora si può

¹²⁸ BARBARA BERTI, *Ballerina "vicina al Cremlino". Spettacolo sospeso al Maggio. E scoppia il caso politico*, La Nazione online, 9 gennaio 2026, <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/ballerina-vicina-al-cremlino-spettacolo-6645f722> consultato in data 01/03/2026.

¹²⁹ CORRIERE DELLA SERA ONLINE, REDAZIONE ESTERI, *La soprano russa Netrebko fa causa al Met di New York che l'ha licenziata dopo l'invasione dell'Ucraina*, https://www.corriere.it/esteri/23_agosto_05/soprano-russa-netrebko-causa-met-new-york-licenziata-invasione-ucraina-8483b950-3366-11ee-a263-c6cae56880c3.shtml consultato in data 01/03/2026.

rilevare che nel periodo 2022-2025 la porzione di repertorio occupata da Čajkovskij diminuisce sensibilmente negli Stati Uniti, mentre aumentano le opere di Stravinsky, la maggior parte delle quali è scritta in altre lingue (inglese, francese e latino). In Italia la percentuale di opere di Čajkovskij si mantiene in calo senza però una grande flessione negativa e la percentuale di opere di Stravinskij aumenta sensibilmente rispetto al periodo 2016-2019. Le opere di Mussorgskij in Italia continuano la tendenza al declino che si verifica dal 2010 in poi e negli stati Uniti non sono affatto presenti nel periodo 2016-2019 né nel periodo 2022-2025.

Un'opera che ha assunto storicamente un significato politico è *Nabucco*, in cui gli ebrei oppressi rappresentano, secondo la maggior parte delle interpretazioni, il popolo italiano prima dell'unificazione sabauda. Questo aspetto ha indotto un aumento delle produzioni dell'opera nel 2011, centocinquantenario dell'unità d'Italia. Successivamente, allo scoppio della guerra tra lo Stato di Palestina e Israele, il tema dell'opera si è spostato verso i protagonisti storici del dramma, rendendolo problematico, ma profondamente attuale. Esso rappresenta infatti un popolo che tanto nella storia biblica quanto nel corso della storia centro-europea è stato oppresso, ma che nella realtà odierna è percepito da molti come oppressore e guerrafondaio. Una soluzione possibile è una regia come quella di Federico Grazzini, coproduzione tra 8 teatri italiani (numero abbastanza alto che si può raggiungere solo con una regia che metta d'accordo tutti) in scena tra il 2025 e il 2026. Essa elimina ogni riferimento spettacolare alla cultura ebraica in modo da rappresentare il dramma in termini astratti, senza riferimenti storici.¹³⁰

Nel periodo 2022-2025 *Nabucco* ha registrato un lieve calo in Italia ed un forte calo negli Stati Uniti, in cui l'ultima produzione dell'opera risale al settembre 2023, poco prima dello scoppio della guerra. Si tratta di un'opera che nei prossimi anni potrebbe subire delle variazioni significative all'interno del repertorio in funzione dell'ideologia dominante.

¹³⁰ Video della rappresentazione di Modena, GIUSEPPE VERDI, *Giuseppe Verdi NABUCCO – OPERA LIVE (*ENG/ITA SUBS*)*, YouTube, 26 ottobre 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=zGL1B-BFTLk&t=3s> consultato in data 01/03/2026. Come tipico dell'opera, i messaggi nella live chat criticano la regia non tradizionale e i tagli alle cabalette, ma alcuni utenti discutono anche dei legami dell'opera e della messa in scena con le odierne vicende in Medio Oriente, malgrado la regia sia totalmente generica e distopica.

4.6.4 Gli anniversari

Un altro tema importante per interpretare le variazioni del repertorio sono gli anniversari. Come testimoniano i francobolli sia italiani che statunitensi, l'anniversario più popolare è il centenario, ma a volte si sfruttano anche i cinquantenari.

Per stimare l'impatto degli anniversari ho inserito nelle tabelle di analisi una funzione che calcola la tendenza dei teatri a programmare opere di cui ricorra un anniversario rilevante nel sistema numerico decimale, che sia un multiplo di 10, 25, 50 o 100.¹³¹ Il risultato è che gli anniversari delle opere non hanno un effetto rilevante nella programmazione statunitense in cui i centenari aumentano solamente del 6% la tendenza a programmare una determinata opera; questo valore aumenta al 73% in Italia, un dato che indica un tipo di programmazione mirato alla conservazione del repertorio in virtù del suo valore storico.

L'effetto degli anniversari in Italia è altrettanto forte per quanto riguarda le ricorrenze relative alle date di nascita e di morte dei compositori. Ad esempio la porzione di repertorio occupata dalle opere di Verdi aumenta del 73% nel 2001, centenario della sua morte, e del 79% nel 2013 bicentenario della sua nascita. Nel 2013 aumentano del 200% anche le opere di Wagner, nato nello stesso anno di Verdi, e del 135% le opere di Britten, di cui ricorre il centenario della nascita. Infine nel 2024 aumentano del 95% le opere di Puccini, di cui ricorre il centenario della morte, provocando, come si può osservare dai grafici 4.4.1 e 4.4.2 un aumento non solo dell'indice di concentrazione dei compositori, come era accaduto per gli altri anni, ma anche un aumento dell'indice di concentrazione delle opere, dato che Puccini ha scritto meno della metà delle opere di Verdi.

La maggior parte delle variazioni rilevanti nel repertorio italiano sono spiegabili attraverso anniversari. Non sembrano esserci negli ultimi 30 anni forti tendenze di modifica

¹³¹ Nei file [USA 1996-2025.xls](#) e [ITA 1996-2025.xls](#) in AB11 la funzione =MATR.SOMMA.PRODOTTO((SE.ERRORE(RESTO(H2:H999999; 10); 1) = 0) * (H2:H999999 <> "")) * (H2:H999999 <> 0))/AB1*10 calcola quante opere hanno un'età (espressa in H) tale che divisa per 10 non dia resto. Il numero di queste opere viene moltiplicato per 10 in modo da ottenere un valore attorno a 1 qualora l'anniversario non risulti rilevante e un valore proporzionalmente più alto qualora gli anniversari delle opere risultino impattare la programmazione. La stessa formula viene ripetuta in AB13, AB14 e AB15 inserendo rispettivamente i valori di 25,50 e 100. Calcolando questi valori per periodi ristretti non si possono ottenere risultati rilevanti, dal momento che la presenza dei centenari delle opere di Puccini, altera sensibilmente i valori dei singoli anni, anche quando le opere non sono programmate per motivi celebrativi, ma su un periodo di 30 anni si ottiene una stima accettabile del livello di incidenza degli anniversari. Si noti che utilizzando questa formula l'effetto calcolato dei centenari ricade proporzionalmente anche sugli altri 3 valori, perciò volendo valutare l'effetto dei multipli di 50 che non sono anche multipli di 100, occorre sottrarre dal valore di AB14, la metà di 1-AB15.

del repertorio per esigenze valoriali moderne, oltre a quelle che avvengono tramite gli adattamenti registici.

Negli Stati Uniti le ricorrenze relative ai compositori sembrano inizialmente avere un effetto analogo a quello italiano: le opere di Verdi aumentano del 72% nel 2001, ma già nel 2013 l'effetto è minore provocando un aumento pari solamente al 38%. In quell'anno Wagner aumenta dell'86% e Britten dell'88%. Nel 2024 l'influenza delle ricorrenze sembra quasi sparire e le produzioni pucciniane registrano un aumento solamente del 3% rispetto alla norma. Si tratta di un valore significativo perché è in contrasto con la tendenza negativa (-13%) del periodo 2022-2025, ma è indice del fatto che la celebrazione dei compositori del passato non è più una priorità per le istituzioni statunitensi.¹³²

4.7 Le opere stagionali

Le uscite cinematografiche seguono a volte alcuni ritmi stagionali, ad esempio a Natale escono solitamente commedie per famiglie. Perciò ho voluto verificare se anche nell'opera è presente una tendenza alla stagionalità dividendo i dati delle tabelle in base al mese della prima rappresentazione e confrontandoli con il totale del repertorio¹³³. Il metodo è analogo al confronto del precedente capitolo, ma anziché confrontare periodi cronologicamente successivi, mette a confronto le opere che sono state eseguite in ogni mese nei 28 anni oggetto di studio, cercando di individuare tendenze per alcuni periodi dell'anno.

¹³² I dati sono tratti dalle tabelle di confronto dei relativi anni.

¹³³ Il leggero disallineamento nella pagina di Operabase tra il titolo dell'opera e le date di rappresentazione può aver causato in alcuni casi lo slittamento dell'ultima opera del mese, nella tabella del mese successivo, associandola con la data dell'opera sottostante, tuttavia questo non inficia in alcun modo i risultati, per la cui interpretazione si deve comunque tenere conto del fatto che le opere rappresentate per la prima volta alla fine di un mese hanno quasi sempre alcune recite nel mese successivo.

Tab. 4.7.1. Livello di stagionalità delle prime 50 opere negli Stati Uniti.¹³⁴

	% Opere in comune	73,6	74,5	74,8	76,8	71,6	65,8	68,1	62,4	69,8	72,9	75,8	45,3
N°	Opera	Gen	Feb	Mar	Apr	Mag	Giu	Lug	Ago	Set	Ott	Nov	Dic
1	La Bohème	12	-37	-18	3	-1	-23	-9	0	-1	35	27	-2
2	Carmen	-23	-7	-17	-10	22	-13	-15	-4	61	41	-12	-38
3	La Traviata	1	-19	-14	0	4	13	-17	-2	8	50	-10	-37
4	Madama Butterfly	-3	-24	19	5	1	-13	-36	-29	3	20	39	-50
5	Tosca	12	-35	40	-5	-18	-23	-20	-25	-12	62	4	-62
6	Le nozze di Figaro	-23	-4	7	16	11	11	-14	40	7	-6	2	-76
7	Il barbiere di Siviglia	-24	11	-20	0	25	-32	-14	-10	-20	41	11	1
8	Don Giovanni	-18	9	-1	3	12	6	-4	14	11	12	-10	-65
9	Die Zauberflöte	-1	6	-35	23	21	-58	-11	13	-8	9	-3	92
10	Rigoletto	4	-4	36	-22	-1	-34	-24	-10	6	41	3	-60
11	Così fan tutte	-7	61	24	-28	-19	54	-12	-10	-29	-11	-8	-64
12	L'elisir d'amore	20	62	0	-3	-36	-29	-10	4	-40	-1	15	-30
13	Pagliacci	-7	-17	32	-12	-51	5	-50	-63	120	-5	48	-56
14	Turandot	5	3	1	41	23	-53	-60	-10	49	29	-22	-69
15	Lucia di Lammermoor	-8	24	21	-17	-3	-13	-60	3	25	29	-17	9
16	Hänsel und Gretel	-12	-15	-60	-49	-53	-84	-24	-20	-48	9	139	417
17	Aida	-4	-1	-29	22	17	-55	-10	-13	22	68	-50	41
18	La Cenerentola	-46	39	-32	70	-33	-29	3	33	-4	5	-12	-20

¹³⁴ I risultati delle tabelle di confronto nella cartella [USA, confronti](#) sono riportati nel file [risultati confronto mesi USA](#).

19	Roméo et Juliette	68	50	21	-9	-6	-26	-12	-66	-1	-24	-16	-38
20	Don Pasquale	-10	53	23	-17	10	-10	22	-45	-53	-32	32	-56
21	Il trovatore	-26	39	30	-12	-42	-29	-11	-100	-1	86	-5	-77
22	Faust	-25	-6	25	41	58	-52	-49	17	-87	45	4	-76
23	Falstaff	-8	1	-29	-13	100	16	-24	26	35	9	-44	-49
24	Amahl and the Night Visitors	-18	-100	-100	-100	-100	-100	-100	-100	-86	-100	-51	2429
25	Gianni Schicchi	-29	48	-35	48	9	34	57	-13	12	-60	-50	5
26	Les contes d'Hoffmann	-48	-24	16	18	8	62	-14	19	39	-29	-9	-13
27	Cavalleria rusticana	5	-13	36	10	-51	-70	-63	-76	118	52	19	-71
28	Yevgeny Onegin	36	29	68	-6	-25	-54	3	-1	12	-26	-24	-70
29	Der fliegende Holländer	3	7	31	22	35	-50	-31	-73	-14	0	12	-35
30	Otello	19	-24	-19	-7	37	17	40	-100	5	21	3	-67
31	Macbeth	42	-19	-46	-45	30	-29	-11	-14	48	28	42	-30
32	Suor Angelica	-36	5	-24	55	-12	-46	35	16	31	-46	22	6
33	Die Entführung aus dem Serail	-36	77	-1	12	-26	-46	52	47	-5	-45	-10	-29
34	Salome	77	-17	10	1	4	27	-24	-41	-81	-12	23	7
35	La Fille du régiment	19	37	28	6	-6	-24	44	-100	0	-42	-6	-25
36	Les Pêcheurs de perles	7	18	10	86	-51	41	-100	-100	5	34	-25	-21
37	Porgy and Bess	7	44	-14	74	32	-40	1	-35	-79	-3	-13	-100
38	Un ballo in maschera	34	-44	32	20	-29	-13	-46	-100	36	44	7	-15
39	Ariadne auf Naxos	43	5	26	-58	-25	-8	73	86	92	-3	-86	-100
40	Norma	107	37	-29	15	-81	-30	-22	-100	-2	41	15	-54
41	L'italiana in Algeri	-14	72	3	-26	-41	21	41	-61	1	2	4	-100

42	Die Walküre	-34	-51	6	69	-19	25	4	304	4	-85	-8	-100
43	Susannah	-30	-32	28	46	-36	5	76	113	-45	-37	-3	-100
44	Fidelio	17	-49	-20	29	50	5	-34	-100	37	43	14	-100
45	Das Rheingold	-1	-64	69	20	-55	94	-53	440	-42	-33	-83	-100
46	Samson et Dalila	-50	66	3	5	-8	-72	-76	-54	107	37	5	-44
47	The Turn of the Screw	-20	-2	28	-8	-26	-70	101	-51	57	-9	11	-100
48	Dialogues des Carmélites	9	39	-25	51	-25	-8	80	-50	-100	-45	14	20
49	Orfeo ed Euridice	70	25	-61	77	4	-36	61	-48	0	-42	-21	-100
50	La fanciulla del West	19	-35	42	24	-45	0	40	8	40	-60	3	-34

Tab.4.7.2. Livello di stagionalità delle prime 50 opere in Italia.¹³⁵

	% Opere in comune	68,4	69,8	69,7	66,7	67,5	65,4	65,6	56,8	62,1	70,5	62,1	68,8
N°	Opera	Gen	Feb	Mar	Apr	Mag	Giu	Lug	Ago	Set	Ott	Nov	Dic
1	La Traviata	-37	-31	-5	15	-25	5	66	12	0	-31	0	30
2	La Bohème	17	4	-30	-25	-39	-25	25	21	-1	2	-1	60
3	Tosca	-29	-43	9	-7	-4	-45	64	88	-34	4	-34	18
4	Il barbiere di Siviglia	-20	44	-37	-19	-16	0	12	53	27	-33	27	19
5	Rigoletto	-19	7	-32	-37	-9	-34	34	0	-2	8	-2	25
6	Madama Butterfly	-5	26	-22	-21	-23	-7	80	47	-26	-21	-26	-28
7	Don Giovanni	-16	3	-12	-27	3	-17	-4	22	41	48	41	-37
8	Cavalleria rusticana	-55	-26	-5	1	-9	6	49	117	8	-9	8	-7

¹³⁵ I risultati delle tabelle di confronto nella cartella [Italia, confronti](#) sono riportati nel file [risultati confronti mesi ITA.xls](#).

9	L'elisir d'amore	-20	-6	20	-39	-1	7	22	10	-5	13	-5	-29
10	Turandot	-36	-36	-20	-3	-28	24	111	84	-26	-33	-26	-22
11	Carmen	-29	-36	18	-65	-27	106	70	29	-40	-28	-40	3
12	Aida	-20	-20	-37	3	-34	198	36	36	-24	-60	-24	2
13	Le nozze di Figaro	-1	-8	-12	-55	42	24	-12	15	16	34	16	-37
14	Il trovatore	-15	35	-43	-26	-23	-42	8	16	8	30	8	19
15	Nabucco	-13	4	9	-49	-46	62	42	-53	-56	38	-56	24
16	Così fan tutte	-45	-1	5	8	-21	48	-25	-75	-65	39	-65	-16
17	La Cenerentola	33	4	10	2	-29	-17	1	-22	9	-28	9	95
18	Gianni Schicchi	14	4	-40	-32	53	6	1	17	33	-35	33	7
19	Don Pasquale	0	31	-16	31	36	12	-26	-32	-49	22	-49	23
20	Lucia di Lammermoor	-8	79	-3	-27	14	-11	-16	-58	-9	1	-9	26
21	Falstaff	4	-32	31	-13	16	-61	-23	-43	-73	59	-73	18
22	Die Zauberflöte	49	-54	0	64	-21	-21	-30	-85	-33	54	-33	9
23	Pagliacci	-34	19	-31	17	35	9	-1	79	-72	8	-72	-10
24	Norma	-30	-49	47	25	-13	-71	-4	-4	-11	-2	-11	68
25	Macbeth	-58	-24	46	16	-48	4	26	-81	6	38	6	14
26	Un ballo in maschera	100	-7	-85	19	-47	95	-65	-61	9	-24	9	-12
27	Suor Angelica	4	61	-38	23	10	11	9	163	-44	-77	-44	-54
28	Otello	69	1	-3	-27	52	34	-24	-58	-61	-6	-61	11
29	Manon Lescaut	81	-10	73	-22	22	43	-19	-55	-37	-12	-37	-49
30	La serva padrona	-18	-10	4	-22	-39	-59	-19	-32	151	0	151	35
31	L'italiana in Algeri	20	-6	80	2	49	50	-44	-6	-56	-22	-56	6

32	Andrea Chénier	28	79	72	95	-10	-77	-55	-100	-77	-44	-77	50
33	La sonnambula	44	-55	-14	46	78	-23	-66	-72	-22	118	-22	-16
34	Simon Boccanegra	12	-2	18	33	-17	68	-100	-39	-43	105	-43	-100
35	Il tabarro	-22	126	-18	-7	-36	-68	7	42	-67	-60	-67	-20
36	Werther	36	-11	14	126	-33	2	-78	-100	-65	3	-65	12
37	La Voix humaine	-46	-41	-15	94	1	-100	-11	-100	-65	-38	-65	123
38	Don Carlos	-42	-68	-39	39	8	45	-76	-60	-100	78	-100	80
39	I Capuleti e i Montecchi	75	27	23	-100	8	-27	-52	-60	11	33	11	-40
40	Attila	-12	-4	-39	178	45	9	-28	20	-63	11	-63	-10
41	Il matrimonio segreto	-70	96	26	-64	-26	87	-26	-100	90	-32	90	-38
42	Salome	115	135	222	10	128	-100	-75	-100	-100	-77	-100	-100
43	Il turco in Italia	115	34	61	-63	-62	-23	-75	26	-61	-77	-61	26
44	La cambiale di matrimonio	-100	9	110	19	24	-17	-100	83	27	179	27	-100
45	I puritani	0	-27	40	178	-17	-100	-73	-100	27	27	27	3
46	Orfeo ed Euridice	67	46	40	138	-100	25	64	-54	27	-49	27	-100
47	Il viaggio a Reims	3	-100	-100	-59	28	-57	-100	887	-13	-48	-13	-100
48	La Fille du régiment	-31	12	80	-59	155	-57	-72	-100	-56	57	-56	-100
49	Les contes d'Hoffmann	302	19	15	-100	-10	-55	-70	-100	-54	11	-54	-25
50	Der fliegende Holländer	239	-59	137	34	-7	-53	-100	-100	-52	-43	-52	-61

Le percentuali in comune tra il mese preso in esame e il repertorio totale sono un primo indizio di dove andare a ricercare le opere stagionali; una bassa percentuale in comune è segnale di un alto livello di divergenza. Il mese di dicembre sembra essere un periodo particolare per il repertorio statunitense, mentre in Italia presenta più o meno le stesse opere degli altri mesi. Anche durante l'estate il repertorio subisce dei cambiamenti a causa delle differenti scelte artistiche dei festival.

L'opera natalizia per eccellenza negli Stati Uniti, ma quasi assente in Italia, è *Amahl and the Night Visitors* di Menotti, che si rappresenta quasi esclusivamente attorno al mese di dicembre. Il motivo è lo specifico tema natalizio del soggetto, in cui un bimbo povero e storpio viene curato dai Re Magi e si unisce a loro nel viaggio verso Gerusalemme. Negli ultimi anni le produzioni di questa opera sono anche aumentate significativamente.¹³⁶

Negli Stati Uniti *Hänsel und Gretel* di Humperdinck aumenta notevolmente la sua presenza nel periodo natalizio (+139% a novembre e +417% a dicembre). Lo stesso avviene in misura minore in Italia (in cui l'opera è generalmente meno prodotta), con un aumento del 186% a dicembre. A causa del soggetto tratto dalla nota fiaba dei fratelli Grimm *Hänsel und Gretel* è a tutti gli effetti diventata un'opera per bambini, anche se al tempo della sua composizione non esisteva questo genere; l'opera quindi viene spesso tradotta nella lingua del paese produttore per facilitare la comprensione ai bimbi, dal momento che alcuni di loro non sono ancora pratici con la lettura dei sovratitoli.

Anche *Die Zauberflöte* può essere trattata come una fiaba e infatti negli Stati Uniti aumenta del 92% a dicembre, principalmente grazie all'usanza del Metropolitan di mettere in scena l'opera in forma tradotta in uno spettacolo pensato per le famiglie; in Italia invece si registra solo un aumento del 49% a gennaio, probabilmente dovuto al caso.

Per quanto riguarda l'opera contemporanea, negli Stati Uniti vi sono numerosi esempi di opere a tema natalizio, prima fra tutte *a Christmas Carol*, un soggetto di Charles Dickens ampiamente rappresentato anche nel teatro di prosa, che ha ricevuto almeno 4 trasposizioni operistiche di americani: Virgilia Hageman (1955), Thea Musgrave (1979), Gregory Sandow (1977), Alan

¹³⁶ Cfr. Tab. 4.6.3.

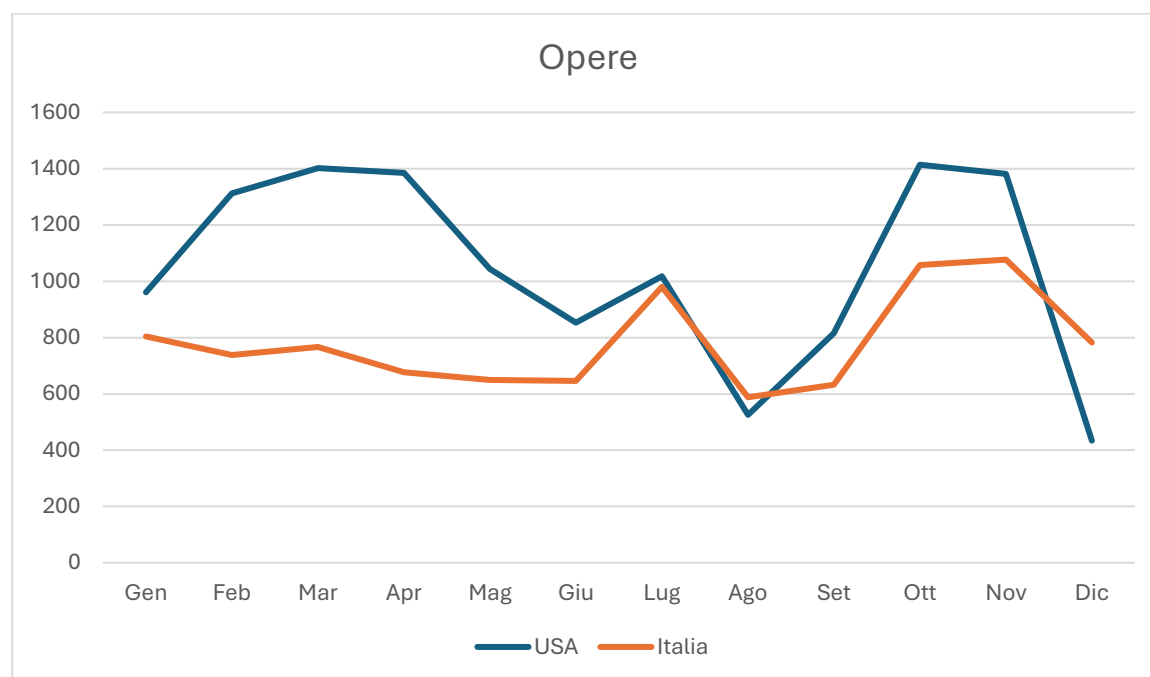
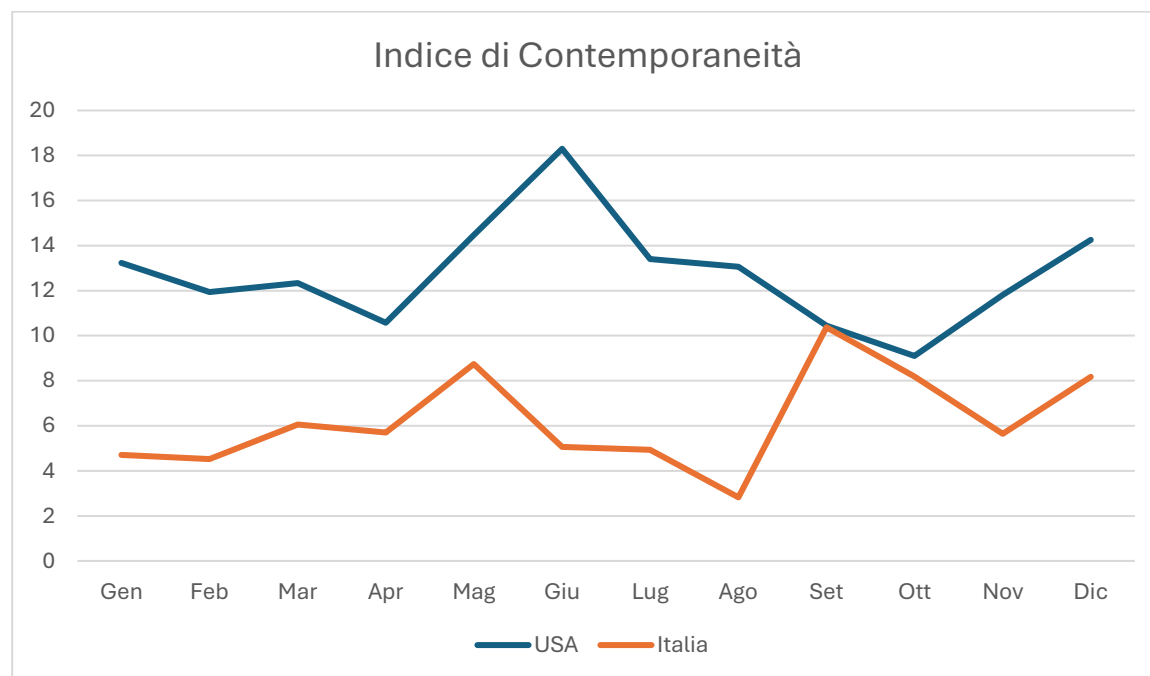
Monken (1994), e anche una dell'inglese Iain Bell (2014), commissionata dalla Houston Grand opera.

Notando lo sviluppo di questo sottogenere, Opera America nel 2021 ha organizzato un webinar invitando 5 compositori di opere a tema natalizio: Mark Adamo (*Becoming Santa Claus*, 2015), Ricky Ian Gordon (*The House Without a Christmas Tree*, 2017), Jake Heggie (*It's a Wonderful Fife*, 2016), Jeanine Tesori (*The Lion, the Unicorn, and me*, 2013) e Joel Thompson (*The Snowy Day*, 2020).¹³⁷ Alla domanda di Scorca su quali siano gli elementi essenziali che un'opera natalizia dovrebbe avere, gli autori concordano sull'importanza del senso di magia, meraviglia e di ampie possibilità che sono associate al periodo natalizio in cui ci si riconnette con il proprio lato infantile; anche Adamo, infastidito dall'acquisto compulsivo dei regali, sostiene che scrivere un'opera contro il materialismo sarebbe stato banale e quindi nella sua opera (di cui è anche librettista) ha cercato di celebrare e al contempo mettere in discussione il luccichio delle festività.

Come mostra il grafico 4.7.3, a dicembre il numero di produzioni d'opera si riduce drasticamente negli Stati Uniti e ciò sembra essere dovuto alla forte competizione con il balletto. Generalmente la sala principale dei grandi teatri è occupata dalle numerose repliche dello *Schiaccianoci*; ecco perché Heggie sottolinea l'importanza di scrivere opere flessibili, che si possano rappresentare in altri luoghi con un organico ridotto.

Sebbene Adamo evidenzi nel suo processo creativo, la volontà di comporre un'opera che possa essere ripresa anche a luglio, si potrebbe ipotizzare che lo sviluppo odierno dell'opera natalizia, che prima non esisteva, porti ad un aumento del numero di opere contemporanee nel periodo natalizio; di fatti negli Stati Uniti l'indice di contemporaneità globale del mese di dicembre è di 14,26, superiore al valore di 12,39 calcolato per l'intero repertorio; questa differenza è da attribuire in parte alla massiccia presenza di *Ahmal and the Night Visitors* (1951), che per i primi anni del database ha ancora un valore di contemporaneità rilevante.

¹³⁷ OPERA AMERICA, *In Conversation with Holiday Opera Composers*, YouTube, 17 dicembre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=puYoyNnSeB8&t=1091s> consultato in data 02/03/2026.

Grafico 4.7.3. Numero di produzioni per mese.¹³⁸Grafico 4.7.4. Indice di contemporaneità globale per mese.¹³⁹

¹³⁸ [USA risultati analisi.xls](#) e [ITA risultati analisi.xls](#) riga 40.

¹³⁹ Ivi, riga 50.

In Italia, invece, la riduzione del numero di opere nella programmazione di dicembre, è dovuta prevalentemente al fatto che alcune organizzazioni, come il Donizetti opera festival, terminano la loro stagione a novembre; infatti il mese di gennaio presenta circa lo stesso numero di produzioni di dicembre. Oltre ad *Hänsel und Gretel*, l'unica opera con una forte stagionalità sembra essere *La Bohème*, la cui programmazione aumenta del 60% a dicembre e del 17% a gennaio. Non si sono affermate opere contemporanee a tema natalizio, ma l'indice di contemporaneità globale arriva a 8,18 a fronte di un valore pari a 6,27 per l'intero repertorio. Ciò è dovuto alla maggiore presenza di opere per bambini, tra cui le tante versioni di *Pinocchio*, *Cappuccetto rosso* di Boccadoro (2009) e *Il piccolo principe* di Melozzi (2015).

Gli altri picchi dell'indice di contemporaneità nel grafico 4.7.4 sono da mettere in relazione soltanto al periodo in cui si svolgono festival dedicati all'opera contemporanea. Ad esempio in Italia il festival del Maggio Musicale Fiorentino (che, come si vedrà al capitolo 5, è dedicato talvolta a opere contemporanee o poco eseguite), aumenta il valore del mese di maggio così come la stagione del teatro Lirico Sperimentale di Spoleto e quella di MITO Settembre Musica incrementano il valore del mese di settembre.

4.8 Le opere legate al territorio

Il fatto che i compositori ricevono più produzioni nelle loro terre d'origine è evidente, dal momento che esistono festival dedicati per ognuno dei maggiori compositori italiani. Questo aspetto si estende anche ai teatri generalisti, come il teatro del Giglio di Lucca, che dal 2024 ha assunto anche il nome di teatro del Giglio Giacomo Puccini. Dal punto di vista del marketing è un fenomeno analogo a quello dei prodotti tipici, come i vini e i formaggi, che in Italia è ampiamente diffuso ed efficace.

Si potrebbe ipotizzare che questa territorializzazione sia presente anche per quelle opere che hanno visto la loro prima esecuzione nella città in cui risiede il teatro, specialmente considerando che spesso in Italia le istituzioni che hanno commissionato le opere nell'Ottocento e nei

primi anni del Novecento sono in attività ancora oggi, al netto di cambiamenti organizzativi e strutturali anche radicali.

L'altro legame possibile con il territorio è quello derivante dal contenuto dell'opera e dalla sua ambientazione. Se è vero, come sostiene Heggie, che gli spettatori cercano una connessione, è possibile che anche questo aspetto sia potenzialmente efficace, considerando anche che il gusto per l'autorappresentazione permea tutta la storia del teatro.

Tab. 4.8.1. Incidenza delle produzioni delle prime 35 opere in Italia nei teatri legati ad esse.

N°	Opera	Città della prima	Variazione %	Ambientazione	Variazione %
1	La Traviata	Teatro la Fenice	79,64		
2	La Bohème	Teatro Regio di Torino	15,51		
3	Tosca	Teatro dell'Opera di Roma	77,51	Teatro dell'Opera di Roma	77,51
4	Il barbiere di Siviglia	Teatro dell'Opera di Roma	17,87		
5	Rigoletto	Teatro la Fenice	-32,18		
6	Madama Butterfly	Teatro alla Scala	-39,71		
7	Don Giovanni	-			
8	Cavalleria rusticana	Teatro dell'Opera di Roma	-48,30	Teatro Massimo Bellini di Catania	80,44
9	L'elisir d'amore	Teatro alla Scala	30,15		
10	Turandot	Teatro alla Scala	6,20		
11	Carmen	-			
12	Aida	-			
13	Le nozze di Figaro	-			
14	Il trovatore	Teatro dell'Opera di Roma	-11,83		
15	Nabucco	Teatro alla Scala	-28,04		
16	Così fan tutte	-			
17	La Cenerentola	Teatro dell'Opera di Roma	-13,41		
18	Gianni Schicchi	Metropolitan Opera	-56,96	Teatro del Maggio Musicale Fiorentino	-7,38
19	Don Pasquale	-			
20	Lucia di Lammermoor	Teatro San Carlo	19,06		
21	Falstaff	Teatro alla Scala	73,48		
22	Die Zauberflöte	-			
23	Pagliacci	Teatro dell'Opera di Roma	23,72		
24	Norma	Teatro alla Scala	-75,71		
25	Macbeth	Teatro del Maggio Musicale Fiorentino	35,63		

26	Un ballo in maschera	Teatro dell'Opera di Roma	-35,42		
27	Suor Angelica	Metropolitan Opera	-42,26		
28	Otello	Teatro alla Scala	-68,04	Teatro la Fenice	82,95
29	Manon Lescaut	Teatro Regio di Torino	2,62		
30	La serva padrona	Teatro San Carlo	-65,79		
31	L'italiana in Algeri	Teatro la Fenice	-59,11		
32	Andrea Chénier	Teatro alla Scala	-24,10		
33	La sonnambula	Teatro alla Scala	-57,39		
34	Simon Boccanegra	Teatro la Fenice	-6,59	Teatro Carlo Felice	136,79
35	Il tabarro	Metropolitan Opera	21,39		

La tabella 4.8.1 mostra che solamente alcune opere hanno uno stretto legame con il territorio. *Tosca* non solo è stata rappresentata per la prima volta a Roma, ma è anche fortemente connotata nella sua ambientazione romana citando luoghi specifici e presentando l'aria del pastorello in romano; il teatro dell'Opera di Roma ha anche ricostruito l'allestimento della prima esecuzione e negli ultimi dieci anni lo sta riutilizzando.

Un'altra opera con una connotazione geografica significativa è *Cavalleria Rusticana*, per la presenza della siciliana iniziale ed i richiami ai piccoli paesi della provincia di Catania; questo aspetto prevale sul luogo della prima rappresentazione, Roma, registrando al teatro Massimo di Catania un aumento significativo ed al teatro dell'opera di Roma addirittura una diminuzione rispetto alla media. Lo stesso avviene per *Simon Boccanegra*, ma non per *Gianni Schicchi*. *L'Otello* di Verdi è ambientato in realtà a Cipro, ma l'appartenenza veneta dell'esercito viene più volte ribadita e di fatti alla Fenice viene rappresentato ben più della norma.

A causa del basso numero di opere rappresentate al teatro Sociale di Mantova, il confronto statistico su *Rigoletto* non risulterebbe rilevante, così come quello per *Pagliacci* al teatro Rendano di Cosenza, tuttavia si tratta di opere in cui l'ambientazione non è particolarmente rilevante a livello drammaturgico e musicale.

Oltre alla *Tosca*, le opere più legate alla città della loro prima rappresentazione sembrano essere *la Traviata* e *Falstaff*. Tuttavia l'abbondanza della *Traviata* a Venezia sembra essere più legata al grande successo dell'allestimento di Carsen, che ha inaugurato la prima stagione nel ricostruito teatro La Fenice nel 2004 ed è stato ripreso molte volte negli anni; lo stesso si può

dire per il *Falstaff* di Strehler a Milano, sebbene vi siano stati anche altri allestimenti come quello di Michieletto e quello di Carsen.

Si può quindi escludere l'ipotesi di un legame con il territorio dipendente dalla prima esecuzione dell'opera, ma è chiaro che ne esiste uno dipendente dal contenuto dell'opera, che può essere sfruttato dalle istituzioni.

Capitolo 5: La gestione dei teatri

5.1 Indici di conformità e contemporaneità

L'indice di conformità globale è di 162,47 per gli Stati Uniti e 121,09 per l'Italia,¹⁴⁰ ma come discusso al capitolo 2.5 questo valore aumenta quando il totale delle produzioni presenti nel database è maggiore. In questo caso vi sono 12545 produzioni degli Stati Uniti contro 9399 dell'Italia e quindi l'indice di conformità globale non rappresenta efficacemente il livello di standardizzazione del repertorio, mentre l'indice Herfindahl mostra la somiglianza tra i due paesi, come si è visto nel capitolo 4.4.

Per dare un senso più concreto all'indice di conformità, ho diviso i valori dell'indice di conformità di ogni teatro per l'indice di conformità globale. In questo modo si ottiene un valore che indica quanto il teatro si sta distanziando dal livello globale di conformità in positivo o in negativo, ottenendo un valore inferiore a 1 per i teatri con un livello di innovazione più alto e superiore a uno per i teatri con un livello di innovazione più basso.¹⁴¹

Come per l'indice di concentrazione Herfindahl, per osservare meglio la conformità stilistica ho esteso il concetto di indice di conformità anche al compositore, che è calcolato in modo analogo a quello delle opere. Infine ho riportato l'indice di contemporaneità per ogni istituzione, come descritto nel capitolo 4.5.

¹⁴⁰ Nelle tabelle di analisi, in AB6 la formula =SOMMA(I2:I999997)/AB1 somma la frequenza di tutte le opere e la divide per il numero di produzioni.

¹⁴¹ Nelle tabelle di analisi per riportare tutti i valori in una tabella pivot che gli riorganizzasse, li ho posizionati in colonne adiacenti. In T2 la formula estesa alla colonna =C2 riporta il nome del teatro in C. In V2 la formula estesa alla colonna =SE(CONTA.SE(\$C\$2:C2;C2)=1;CONTA.SE(\$C:\$C;C2);"") conta il numero di ricorrenze del teatro in C, ma solo se non è già presente in una riga precedente. In U2 la funzione =SE(CONTA.SE(\$C\$2:C2; C2)=1; SOMMA.SE(C:C; C2; S:S)/V2; 0) somma i valori di contemporaneità in S delle opere che presentano lo stesso teatro in C e poi divide il valore per il totale delle produzioni del teatro in V. In Q2 la funzione estesa alla colonna =SE(CONTA.SE(\$C\$2:C2;C2)=1;SOMMA.SE(\$C:\$C;C2;\$I:\$I);"") somma i valori di frequenza in I di tutte le righe che hanno in C lo stesso teatro, ma solo se il teatro in questione non è già apparso in una riga precedente, in modo da ottenere per ogni teatro la somma delle frequenze non ripetuta. In Y2 la formula =SE(O(Q2="";V2="");0;Q2/V2) divide la somma delle frequenze in Q per il numero delle opere in V riportando un valore pari a 0 se le celle sono vuote. In W2 la funzione estesa alla colonna =Y2/\$ABS6 riporta l'indice di conformità delle opere espresso in Y e lo divide per indice di conformità globale delle opere. La conformità relativa ai compositori viene calcolata analogamente in Z e poi divisa per l'indice di conformità globale dei compositori in AB6 ottenendo i valori in X.

Tab. 5.1.1. Indici di contemporaneità e di conformità delle 100 maggiori organizzazioni negli Stati Uniti.¹⁴²

N°	Teatro	Produzioni	Indice di contemporaneità	indice di conformità dei compositori	indice di conformità delle opere
1	Metropolitan Opera	795	4,31	1,04	0,90
2	San Francisco Opera	276	10,64	0,98	0,84
3	Lyric Opera of Chicago	228	12,23	0,91	0,80
4	LA Opera	221	14,17	1,00	0,94
5	New York City Opera	221	14,52	1,04	1,13
6	Washington National Opera	194	17,41	0,91	0,78
7	Seattle Opera	155	9,90	0,88	0,81
8	The Dallas Opera	147	8,44	1,05	1,02
9	Pittsburgh Opera	147	17,02	0,99	1,07
10	Sarasota Opera	144	5,18	1,20	0,90
11	Santa Fe Opera	141	15,12	0,89	0,84
12	Florida Grand Opera	133	9,07	1,10	1,13
13	Opera Philadelphia	133	22,63	0,90	0,86
14	Minnesota Opera	129	15,78	0,95	0,93
15	Arizona Opera	128	7,62	1,21	1,25
16	San Diego Opera	128	15,19	1,10	1,07
17	Houston Grand Opera	123	17,07	0,97	0,93
18	The Atlanta Opera	113	11,05	1,13	1,14
19	Cincinnati Opera	112	18,10	1,07	1,13
20	Opera Theatre of Saint Louis	109	22,48	0,80	0,80
21	Utah Opera	106	11,91	1,13	1,19
22	Portland Opera	106	12,48	1,01	1,06
23	Michigan Opera Theatre	105	9,07	1,17	1,22
24	Palm Beach Opera	102	2,42	1,24	1,32
25	Opera Carolina	101	8,06	1,23	1,20
26	Jacobs School of Music (Indiana University)	100	13,04	0,89	0,91
27	Opera San Jose	99	9,03	1,29	1,39
28	Des Moines Metro Opera	99	17,82	0,86	0,77
29	Glimmerglass Festival	98	23,64	0,63	0,60
30	Lyric Opera of Kansas City	98	15,51	1,10	1,24
31	Nashville Opera	97	18,31	1,01	1,14
32	Boston Lyric Opera	97	15,20	1,04	1,02
33	New Orleans Opera	96	7,65	1,07	1,15
34	Wolf Trap Opera	92	9,33	0,94	0,88

¹⁴² Nel file [USA 1996-2025.xls](#) la tabella pivot nelle colonne da AE ad AI riporta e riordina i dati delle colonne da T a X.

35	Chicago Opera Theater	91	32,37	0,33	0,29
36	Kentucky Opera	88	16,15	1,07	1,15
37	Opera Colorado	87	7,21	1,21	1,32
38	Central City Opera Summer Festival	86	20,58	0,76	0,81
39	Hawaii Opera Theatre	86	8,12	1,22	1,22
40	Virginia Opera	85	9,18	1,01	1,14
41	Tulsa Opera	84	12,96	0,98	1,20
42	Austin Opera	84	12,89	1,15	1,25
43	Florentine Opera	84	9,27	1,16	1,24
44	Opera Memphis	83	12,51	1,12	1,20
45	Fort Worth Opera	82	24,20	0,90	1,06
46	Tri-cities Opera	82	6,10	1,12	1,38
47	The Academy of Vocal Arts	81	2,93	1,16	0,93
48	Opera Omaha	78	15,81	1,07	1,16
49	Opera in the Heights	76	4,81	1,27	1,08
50	The Cleveland Opera	75	9,31	0,97	1,09
51	Indianapolis Opera	73	9,53	1,12	1,28
52	Amato Opera Theatre	72	3,45	1,39	1,46
53	Toledo Opera	71	4,99	1,19	1,39
54	Pocket Opera	71	0,50	0,89	0,74
55	Chautauqua Opera Festival	70	10,55	1,12	1,06
56	West Bay Opera	69	1,80	1,30	1,14
57	Knoxville Opera	68	3,70	1,30	1,34
58	Opera Santa Barbara	68	5,80	1,21	1,18
59	Opera Idaho	67	12,64	0,99	1,28
60	Aspen Music Festival	67	17,76	0,93	1,02
61	Opera Columbus	66	10,78	1,09	1,29
62	Opera Delaware	65	16,81	1,22	1,18
63	Dayton Opera	64	7,32	1,19	1,42
64	The Juilliard School	64	14,80	0,53	0,39
65	Opera Grand Rapids	63	10,09	1,31	1,36
66	Syracuse Opera	61	5,15	1,33	1,50
67	Dicapo Opera Theatre	61	18,34	1,01	0,77
68	Long Beach Opera	61	50,09	0,08	0,07
69	Anchorage Opera	60	12,60	1,18	1,32
70	Curtis Institute of Music	58	12,44	0,57	0,54
71	Shreveport Opera	57	7,92	1,35	1,61
72	Baltimore Opera	57	2,21	1,14	1,08
73	Pensacola Opera	55	16,52	1,23	1,50
74	Tacoma Opera	53	3,75	1,14	1,45
75	Washington Concert Opera	52	0,00	0,78	0,13

76	Eugene Opera	52	11,48	1,17	1,41
77	Opera Pacific	52	4,81	1,35	1,39
78	Mobile Opera	51	5,63	1,30	1,19
79	Opera Tampa	51	3,75	1,34	1,42
80	Sacramento Philharmonic & Opera	51	1,68	1,44	1,58
81	Utah Festival Opera	50	3,71	1,24	1,24
82	Fargo-Moorhead Opera	50	14,11	1,06	1,25
83	West Edge Opera	48	18,96	0,59	0,34
84	Opera Roanoke	47	3,37	1,25	1,30
85	Amarillo Opera	47	10,64	1,19	1,38
86	Miami Lyric Opera	46	0,00	1,27	1,30
87	Spoletto Festival USA	44	32,92	0,36	0,36
88	Orlando Opera Company	44	5,65	1,33	1,27
89	Opera Orchestra of New York	44	0,00	0,80	0,09
90	Cedar Rapids Opera Theatre	42	19,35	1,09	1,20
91	North Carolina Opera	42	10,71	1,22	1,29
92	Madison Opera	42	10,27	1,07	1,19
93	Annapolis Opera	42	4,01	1,35	1,77
94	Townsend Opera Players	41	9,48	1,23	1,49
95	Festival Opera	41	10,63	1,04	1,12
96	Taconic Opera	40	0,29	1,29	1,03
97	Union Avenue Opera	38	12,86	0,93	0,84
98	Fisher Center at Bard	37	4,40	0,18	0,07
99	Nevada Opera	37	0,66	1,48	1,64
100	Piedmont Opera	37	3,82	1,35	1,43

5.1.2. Indice di contemporaneità e di conformità delle 100 maggiori organizzazioni in Italia.¹⁴³

N°	Teatro	Produzioni	Indice di contemporaneità	Indice di conformità dei compositori	Indice di conformità delle opere
1	Teatro alla Scala	387	6,74	0,82	0,67
2	Teatro dell'Opera di Roma	353	7,95	0,93	0,92
3	Teatro La Fenice	338	6,60	0,87	0,92
4	Teatro Regio di Torino	295	4,89	0,90	0,88
5	Fondazione Arena di Verona	294	1,98	1,39	1,35
6	Teatro di San Carlo	277	1,75	0,95	0,85

¹⁴³ ITA 1996-2025.xls.

7	Teatro Comunale di Bologna	272	7,20	0,91	0,77
8	Teatro Massimo di Palermo	251	8,00	0,79	0,76
9	Teatro Lirico Giuseppe Verdi Trieste	231	6,10	0,99	0,90
10	Teatro Carlo Felice	229	4,33	1,03	0,96
11	Teatro del Maggio Musicale Fiorentino	223	7,02	0,98	1,04
12	Teatro Regio di Parma	196	3,54	1,48	0,91
13	Teatro Massimo Bellini di Catania	177	3,79	0,81	0,88
14	Teatro Sociale DI Como - AsLiCo	174	3,57	1,06	1,00
15	Fondazione Teatro Comunale Luciano Pavarotti Di Modena	163	17,09	0,93	0,63
16	Teatro Lirico di Cagliari	151	2,06	0,97	1,00
17	Fondazione Teatro di Pisa	151	8,53	0,81	0,68
18	Fondazione Teatro Donizetti	135	4,67	0,97	0,70
19	Teatro del Giglio	133	3,19	1,22	1,08
20	Fondazione Petruzzelli	133	8,14	1,06	1,11
21	Festival Pucciniano	132	0,52	1,74	1,71
22	Teatro Ponchielli di Cremona	131	2,61	0,98	0,94
23	Fondazione Teatri di Piacenza	126	3,91	1,30	0,86
24	Rossini Opera Festival	120	2,46	0,95	0,28
25	Festival Pergolesi Spontini	119	6,64	0,83	0,95
26	Teatro Sociale di Rovigo	118	3,97	1,09	1,10
27	I Teatri di Reggio Emilia	107	7,26	0,75	0,56
28	Festival del Maggio Musicale Fiorentino	107	15,50	0,62	0,48
29	Teatro Comunale Alighieri di Ravenna	107	3,40	1,04	0,85
30	Teatro Fraschini di Pavia	102	1,83	1,10	1,09
31	Festival della Valle d'Itria	101	4,24	0,26	0,12
32	Teatro municipale Giuseppe Verdi Salerno	100	0,00	1,29	1,44
33	Fondazione Teatro Carlo Coccia di Novara	99	15,09	1,01	1,11
34	Teatro Comunale di Ferrara	98	6,90	0,95	0,79
35	Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto	97	23,11	0,56	0,70
36	Macerata Opera Festival	95	4,90	1,33	1,39
37	Ente Concerti Marialisa de Carolis	83	3,30	0,99	0,98
38	Teatro dell'Opera Giocosa	79	6,89	0,99	1,16
39	Teatro Grande di Brescia	76	3,38	1,03	1,05
40	Teatro Goldoni	73	8,45	1,00	1,06
41	Teatro Vittorio Emanuele di Messina	65	7,23	1,00	1,10
42	Circolo Musicale Mayr-Donizetti	64	0,00	1,27	1,21
43	Fondazione Haydn di Bolzano e Trento	64	32,14	0,64	0,74
44	Teatro Mario del Monaco Treviso	62	6,38	0,94	1,03
45	Teatro Rendano di Cosenza	53	6,90	0,95	1,07
46	Teatro Politeama Greco	52	0,00	1,33	1,52
47	Accademia Nazionale di Santa Cecilia	47	8,63	0,43	0,30

48	Cantiere Internazionale d'Arte	45	25,24	0,36	0,31
49	Festival dei Due Mondi	43	18,67	0,24	0,23
50	Ravenna Festival	43	9,40	0,94	0,88
51	Teatro Verdi di Busseto	43	0,00	1,97	1,49
52	Teatro delle Muse	42	0,88	1,16	1,28
53	OperaLombardia	41	5,23	1,12	1,11
54	Ente Luglio Musicale Trapanese	37	13,01	0,87	1,07
55	Teatro Marrucino Biglietteria	36	2,70	1,37	1,55
56	Teatro Stabile del Veneto - Teatro Verdi	28	0,00	1,29	1,76
57	La Biennale de Venezia	28	88,52	0,00	0,01
58	Fondazione Teatro della Fortuna	27	0,69	1,08	1,10
59	Teatro Rossini di Lugo	25	16,46	0,60	0,27
60	Teatro Sociale di Mantova	25	0,00	1,22	1,71
61	Taranto Opera Festival	23	0,00	1,44	1,62
62	MITO Settembre Musica	22	55,00	0,03	0,05
63	Opera Barga	22	21,69	0,15	0,08
64	Pan Opera Festival	21	0,00	0,51	0,26
65	Fondazione Taormina Arte Sicilia	21	0,00	0,98	1,59
66	Lirica in Piazza	21	0,00	1,43	1,74
67	Operaestate Festival Veneto	18	14,52	1,04	1,53
68	Teatro Girolamo Magnani di Fidenza	17	0,00	1,73	1,27
69	Teatro Amintore Galli	15	0,00	1,04	1,58
70	Orchestra Senzaspine	14	14,18	1,06	1,23
71	Piccolo Opera Festival	14	0,00	0,77	0,86
72	Settimane Musicali al Teatro Olimpico	14	0,00	0,96	0,80
73	Accademia Musicale Chigiana	14	35,82	0,10	0,22
74	Festival Vicenza in Lirica	13	0,00	0,36	0,54
75	Nuovo Teatro Orione	13	0,00	1,51	1,68
76	Teatro Alessandro Bonci	13	0,00	1,49	1,12
77	Compagnia d'Opera Italiana Firenze	11	0,00	1,47	2,22
78	Italian Opera Florence	11	18,18	0,92	1,50
79	VoceAllOpera	11	9,87	1,08	1,80
80	Royal Conservatoire of Scotland	10	0,00	1,34	1,19
81	Europa Musica	10	0,00	1,36	1,88
82	Fondazione Politeama Catanzaro	10	0,00	1,00	1,54
83	Lirica Tamagno	10	9,86	1,49	2,16
84	Teatro dell'Aquila	10	5,71	1,19	1,55
85	Orchestra Arcangelo Corelli	9	19,21	0,21	0,31
86	Monteverdi Festival	9	0,00	0,04	0,09
87	Teatro Giuseppe di Stefano di Trapani	9	3,65	1,74	1,75
88	Teatro Giorni Dispari	9	0,00	1,21	1,84

89	Civitanova all'Opera	9	0,00	1,46	2,23
90	Sicilia Classica Festival	9	0,00	1,56	2,39
91	Classic Openair	9	0,00	1,81	2,06
92	Noli Musica Festival	9	0,00	1,31	1,89
93	Italian Opera Taormina	8	0,00	1,63	2,41
94	Teatro Serpente Aureo - Offida	8	0,00	1,65	2,14
95	ADADS Accademia Dell'Arte Dello Spettacolo	8	0,00	1,22	1,79
96	Festival dei Teatri di Pietra	8	10,89	1,64	1,81
97	Mythos Opera Festival	8	0,00	1,21	1,83
98	Orchestra Sinfonica Siciliana	8	1,07	0,21	0,47
99	Fondazione Rete Lirica delle Marche	8	0,00	1,80	1,62
100	Associazione In Canto	8	23,57	0,37	0,22

Già da un primo confronto tra le due tabelle risulta evidente che la produzione Statunitense è molto più distribuita tra diverse istituzioni rispetto all'Italia. Del resto gli Stati Uniti hanno una superficie ben più grande di quella italiana da coprire con istituzioni operistiche, sebbene la maggior parte della popolazione sia concentrata in aree urbane e negli stati costieri.

Se la si rapporta al numero di abitanti, la quantità di opere prodotte in Italia è assai più numerosa di quella degli Stati Uniti, eppure, questo non contribuisce a creare una maggiore diversificazione.

In Italia i teatri in cima alla classifica, cioè quelli con più produzioni, tendono a proporre una maggiore varietà di opere rispetto a quelli nelle ultime posizioni. Lo dimostra anche il rapporto maggiore di uno tra la media degli indici di conformità dei teatri e l'indice di conformità globale, pari a 1,36 per le opere e 1.09 per i compositori. Analogamente il rapporto tra l'indice medio di contemporaneità e l'indice globale di contemporaneità pari 0,76 dimostra che i teatri più piccoli programmano meno opera contemporanea.

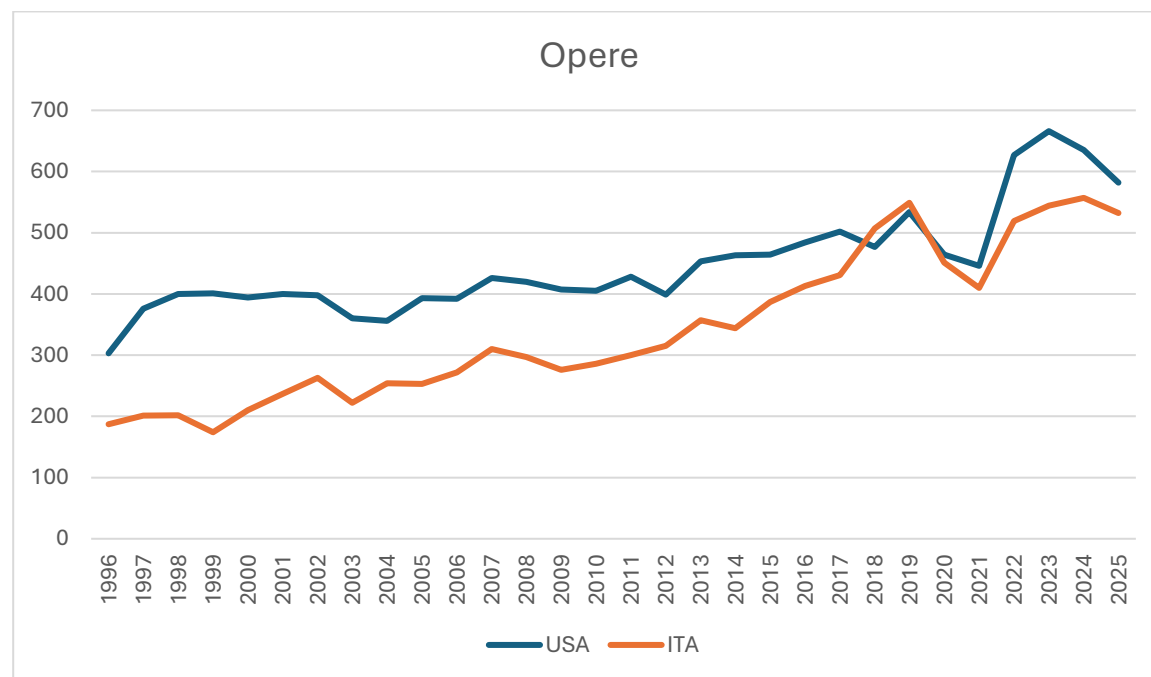
Al contrario, negli Stati Uniti i teatri minori hanno una programmazione più innovativa come dimostra il rapporto tra gli indici medi di conformità e quelli globali pari a 0,89 per le opere e 0,86 per i compositori e lo stesso rapporto per l'indice di contemporaneità pari 1,38.¹⁴⁴

Quindi in parte, come nello studio di Heilbrun, le variazioni presentate ai capitoli 4.4 e 4.5 dipendono dalla variazione del database analizzato, dal momento che per gli anni iniziali è

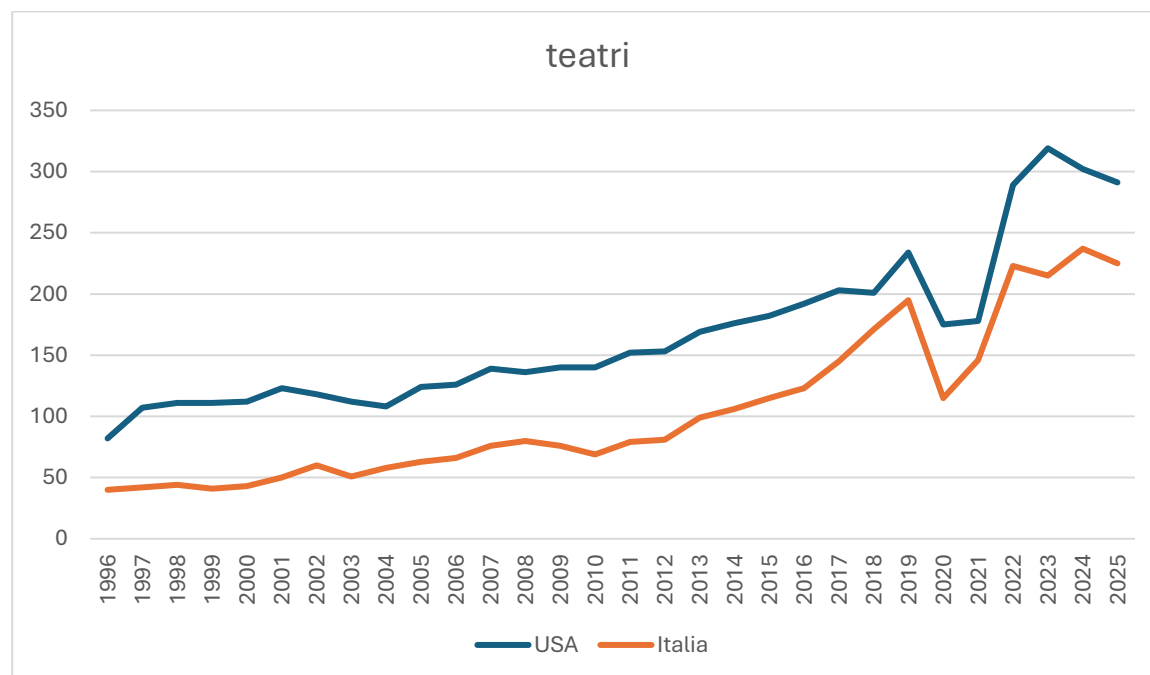
¹⁴⁴ Valori ottenuti dividendo gli indici medi per gli indici globali nella colonna AB in [ITA 1996-2025.xls](#) e [USA 1996-2025.xls](#).

disponibile un minor numero di dati, riguardanti prevalentemente i teatri più importanti, mentre, come mostrano i grafici 5.1.3 e 5.1.4, nel corso degli anni sempre più organizzazioni hanno aderito ad Operabase, aumentando considerevolmente anche il numero di opere per anno presenti nel database.

Grafico 5.1.3. Numero opere nel database.¹⁴⁵



¹⁴⁵ [ITA risultati analisi.xls](#) e [USA risultati analisi.xls](#) riga 2.

Grafico 5.1.4. Numero teatri nel database.¹⁴⁶

Per verificare il comportamento delle istituzioni più importanti si può osservare l'evoluzione nel tempo dei loro indici di conformità e di contemporaneità. Per l'Italia riporto quelli delle fondazioni lirico-sinfoniche, ad eccezione dell'Accademia di Santa Cecilia, che programma prevalentemente concerti, mentre per gli Stati Uniti, non esistendo una distinzione netta tra le istituzioni, riporto le 14 con il maggior numero di produzioni nel database, che sono comunque generalmente quelle più importanti.

¹⁴⁶ Ivi, riga 3.

Tab. 5.1.5. Evoluzione degli indici di conformità e di contemporaneità delle 14 principali istituzioni operistiche degli Stati Uniti.

Pe-riodo		Metropo-litan Opera	New York City Opera	San Franci-sco Opera	Lyric Opera of Chi-cago	Wa-shington National Opera	LA Opera	Florida Grand Opera	The Dallas Opera
1996-2000	produzioni	141	74	58	45	41	38	27	26
	contemporaneità	3,58	13,28	8,65	13,33	8,71	6,58	3,70	3,79
	conformità com-positori	0,88	1,02	0,75	0,89	0,79	1,01	1,06	1,06
	conformità opere	0,86	1,05	0,69	0,60	0,63	1,08	0,97	1,02
2001-2005	produzioni	147	70	55	41	35	41	26	26
	contemporaneità	3,47	9,10	5,12	5,75	11,67	6,48	1,26	3,85
	conformità com-positori	0,90	1,07	0,96	0,80	0,99	1,00	1,04	0,96
	conformità opere	0,79	1,06	0,79	0,84	0,82	0,90	1,07	1,04
2006-2010	produzioni	158	35	52	39	38	47	26	24
	contemporaneità	2,46	11,51	6,02	3,96	7,56	6,53	3,85	4,17
	conformità com-positori	1,01	0,84	1,11	0,91	0,85	0,92	1,17	1,14
	conformità opere	0,85	1,06	0,82	0,83	0,74	0,83	1,21	0,86
2011-2015	produzioni	146	10	46	41	35	37	21	27
	contemporaneità	3,41	35,14	15,43	10,03	30,24	17,95	12,31	21,43
	conformità com-positori	1,06	0,38	0,97	0,97	0,78	0,90	1,15	0,89
	conformità opere	0,89	0,26	0,94	0,92	0,76	0,90	1,15	0,90
2016-2019	produzioni	121	23	37	31	27	32	15	21
	contemporaneità	2,77	31,99	11,16	8,53	30,69	30,58	16,67	9,25
	conformità com-positori	1,18	0,71	0,92	0,99	0,90	1,01	0,86	1,08
	conformità opere	0,91	1,00	0,88	0,82	0,76	0,89	1,03	0,92
2022-2025	produzioni	82	9	28	31	18	26	18	23
	contemporaneità	14,55	11,11	25,61	36,22	24,29	25,60	25,79	7,33
	conformità com-positori	1,22	1,44	1,10	0,73	1,13	1,03	1,03	1,04
	conformità opere	1,01	1,96	0,92	0,78	1,02	0,88	1,25	1,30

(segue)

Pe-riodo		Seattle Opera	Santa Fe Opera	Sara-sota Opera	Minne-sota Opera	Opera Philadel-phia	Pitt-sburgh Opera	Media	produ-zioni per anno
1996-2000	produzioni	25	24	21	21	21	21	41,64	8,33
	contemporaneità	5,54	20,36	0,00	3,47	6,39	0,00	6,96	
	conformità compo-sitori	0,77	0,82	1,10	1,15	1,13	1,10	0,96	
	conformità opere	0,82	0,82	0,68	1,13	1,09	1,22	0,90	
2001-2005	produzioni	30	24	22	21	21	26	41,79	8,36
	contemporaneità	8,76	12,86	4,55	13,67	1,77	6,98	6,81	
	conformità compo-sitori	0,71	0,83	1,06	0,95	1,11	0,94	0,95	
	conformità opere	0,58	0,55	0,68	1,01	0,99	1,00	0,86	
2006-2010	produzioni	28	25	22	25	23	25	40,50	8,1
	contemporaneità	3,57	20,17	0,00	14,29	18,51	8,51	7,94	
	conformità compo-sitori	0,88	0,77	1,37	0,66	0,90	0,92	0,96	
	conformità opere	0,77	0,86	1,11	0,63	0,81	1,09	0,89	
2011-2015	produzioni	29	26	28	26	28	26	37,57	7,51
	contemporaneità	4,53	12,75	10,15	14,84	33,93	14,67	16,92	
	conformità compo-sitori	1,01	0,82	1,25	1,13	0,81	1,23	0,96	
	conformità opere	0,93	0,74	1,04	0,97	0,80	1,14	0,88	
2016-2019	produzioni	23	18	26	20	24	23	31,50	7,88
	contemporaneità	8,82	16,59	7,97	23,64	40,42	35,16	19,59	
	conformità compo-sitori	1,09	0,94	1,13	0,90	0,62	0,95	0,95	
	conformità opere	1,05	0,75	0,92	0,98	0,63	1,06	0,90	
2022-2025	produzioni	20	24	25	16	16	26	25,86	6,46
	contemporaneità	34,93	8,33	6,17	28,75	30,80	35,27	22,48	
	conformità compo-sitori	0,70	1,11	1,23	0,77	0,88	0,80	1,01	
	conformità opere	0,84	1,32	0,86	1,02	0,82	0,92	1,06	

Tab. 5.1.6. Evoluzione degli indici di conformità e di contemporaneità delle fondazioni lirico-sinfoniche (esclusa l'Accademia di Santa Cecilia).

Periodo		Teatro alla Scala	Teatro Comunale di Bologna	Teatro dell'Opera di Roma	Fondazione Arena di Verona	Teatro Regio di Torino	Teatro Carlo Felice	Teatro di San Carlo
1996-2000	produzioni	56	50	48	47	42	41	40
	contemporaneità	11,66	11,97	3,78	3,07	4,59	6,03	2,64
	conformità compositori	0,79	1,00	1,00	1,45	0,93	1,05	0,98
	conformità opere	0,79	0,90	1,00	1,32	0,96	1,02	1,02
2001-2005	produzioni	63	51	71	44	44	42	39
	contemporaneità	5,33	1,01	17,04	0,00	8,31	3,33	3,19
	conformità compositori	1,14	1,08	0,71	1,80	0,83	1,08	1,00
	conformità opere	0,91	0,90	0,81	1,77	0,71	0,97	0,83
2006-2010	produzioni	67	39	61	50	47	34	32
	contemporaneità	5,76	6,78	10,07	6,77	0,58	3,45	1,34
	conformità compositori	0,77	0,90	1,01	1,20	1,07	1,00	1,01
	conformità opere	0,74	0,91	1,06	1,38	1,05	0,86	0,99
2011-2015	produzioni	73	45	60	55	61	36	55
	contemporaneità	5,19	12,13	4,57	0,00	5,34	5,40	0,00
	conformità compositori	0,93	0,75	0,98	1,37	1,03	1,13	0,84
	conformità opere	0,78	0,66	0,92	1,32	1,10	1,23	0,84
2016-2019	produzioni	60	40	59	45	45	40	65
	contemporaneità	4,98	9,75	4,19	0,00	3,08	4,54	0,15
	conformità compositori	0,84	0,96	1,07	1,37	0,83	1,08	0,99
	conformità opere	0,53	0,99	1,10	1,27	0,87	0,96	0,84
2022-2025	produzioni	68	47	54	53	56	36	46
	contemporaneità	8,17	2,31	5,19	1,89	6,99	3,10	4,38
	conformità compositori	0,59	0,96	0,88	1,28	0,88	0,83	0,92
	conformità opere	0,44	0,67	0,80	1,01	0,67	0,73	0,62

(segue)

Periodo		Teatro Massimo di Palermo	Teatro del Maggio Musicale Fiorentino	Teatro Lirico Giuseppe Verdi Trieste	Festival del Maggio Musicale Fiorentino	Teatro Lirico di Cagliari	Fondazione Petruzzelli	Media	Media produzioni per anno
1996-2000	produzioni	37	27	24	18	12	6	34,79	6,96
	contemporaneità	6,22	3,86	2,38	13,49	6,31	5,24	6,25	
	conformità compositori	0,80	1,06	1,07	0,67	1,05	1,51	1,01	
	conformità opere	0,92	1,07	1,00	0,65	1,39	1,67	1,03	
2001-2005	produzioni	43	29	43	21	27	15	41,43	8,29
	contemporaneità	6,91	19,41	6,61	6,53	0,53	7,71	6,53	
	conformità compositori	0,75	1,11	0,83	0,72	1,13	1,09	1,00	
	conformità opere	0,75	0,94	0,96	0,58	1,16	1,33	0,95	
2006-2010	produzioni	46	23	40	20	28	28	40,07	8,01
	contemporaneità	4,01	2,48	8,79	24,57	1,02	4,44	6,11	
	conformità compositori	0,95	1,10	1,08	0,60	0,86	1,16	0,96	
	conformità opere	0,91	1,14	0,94	0,71	0,94	1,33	0,98	
2011-2015	produzioni	43	40	36	18	30	25	46,50	9,30
	contemporaneità	9,80	8,86	0,32	18,17	3,19	8,86	6,19	
	conformità compositori	0,84	0,85	1,19	0,48	0,95	0,82	0,94	
	conformità opere	0,88	1,00	0,84	0,31	1,01	1,06	0,93	
2016-2019	produzioni	44	66	47	14	29	29	47,29	11,82
	contemporaneità	14,58	7,38	8,81	24,69	3,35	10,15	7,34	
	conformità compositori	0,68	0,94	0,81	0,45	1,03	1,14	0,94	
	conformità opere	0,68	1,09	0,83	0,15	0,90	1,05	0,88	
2022-2025	produzioni	38	38	41	16	25	30	42,86	10,71
	contemporaneità	6,17	0,00	7,11	7,14	0,00	9,86	5,21	
	conformità compositori	0,77	0,89	1,11	0,87	0,83	0,93	0,90	
	conformità opere	0,66	0,97	0,99	0,64	0,83	0,74	0,75	

Dalla tabella 5.1.5 si può notare come l'indice di contemporaneità di tutti i maggiori teatri statunitensi aumenta sensibilmente nel corso del tempo. Persino il Metropolitan, il teatro meno ricettivo nei confronti dell'opera contemporanea, nel periodo 2022-2025 raggiunge un indice di contemporaneità pari 14,55.

Per quanto riguarda l'indice di conformità, l'interpretazione è più complessa perché si tratta di un valore che, anche con gli aggiustamenti fatti nelle tabelle, dipende comunque dal gruppo di riferimento, cioè indica quanto il teatro sia stato innovativo rispetto agli altri del gruppo e dato che, come si è visto nel capitolo 4.4, negli Stati Uniti diminuisce con il passare del tempo sia la concentrazione delle opere che quella dei compositori, allora un teatro che mantenesse analogo il suo livello di innovazione vedrebbe un aumento nei suoi indici di conformità.

L'aumento degli indici di conformità del Metropolitan è da interpretare in questo senso, anche perché, pur non trattandosi di un teatro di repertorio, il tasso di riutilizzazione degli allestimenti è piuttosto alto rispetto agli altri teatri e ad oggi ne vengono presentati 6 nuovi in ogni stagione rispetto al totale di 20 produzioni annuali, quindi per il momento vengono ripresi i classici, ma quando il Metropolitan avrà a disposizione più allestimenti di opere contemporanee, si potranno riprendere anche quelle.

Il caso italiano è opposto. Gli indici di conformità delle fondazioni tendono a diminuire negli ultimi periodi a causa dell'aumento della convenzionalità del resto del gruppo, derivante dalla crescente presenza nel database di teatri di minore entità che programmano opere convenzionali, mentre gli indici di contemporaneità non presentano trend particolarmente evidenti.

Nei prossimi paragrafi si cercherà di spiegare alcune variazioni di questi dati attraverso i metodi di finanziamento.

5.2 Le donazioni

Il sistema di finanziamento per i teatri d'opera degli Stati Uniti è si basa sulle donazioni private, mentre quello italiano si basa sul sostegno pubblico.

Un tentativo di emulazione del modello americano è stato fatto attraverso il decreto legislativo 367 del 1996, che dava agli enti lirici la possibilità di trasformarsi in fondazioni di diritto privato. Carlo Fontana, allora sovrintendente del teatro alla Scala, ricorda così quel momento:

L'idea [...] nacque a Milano verso la metà degli anni '90 del secolo scorso, come conseguenza di un progetto all'inizio concepito per le esigenze e la particolarissima situazione del Teatro alla Scala. [...] Il progetto, elaborato dall'Università Bocconi per impulso dell'allora rettore Mario Monti, si fondava su un'osservazione decisiva: il territorio cittadino (e regionale) disponeva potenzialmente di una grande platea di finanziatori — grandi banche, imprese, singoli cittadini — interessati a dare al grande teatro lirico un contributo non occasionale e tale da continuare a garantirne l'equilibrio dei bilanci, nella concreta prospettiva di una progressiva riduzione dei contributi pubblici. [...] L'auspicato flusso di risorse private si sarebbe potuto trasformare in realtà solo ad una condizione: consolidare la volontà contributiva privata con un formale coinvolgimento dei soggetti erogatori nella gestione dell'istituzione lirica, così da renderli partecipi dell'impiego delle risorse fornite, senza per questo cedere loro il controllo strategico e operativo di un ente culturale che doveva continuare a perseguire finalità di un servizio pubblico.¹⁴⁷

Secondo Fontana la legge del 1998 che rese obbligatoria la trasformazione di tutti gli enti lirici in fondazioni di diritto privato fu un errore perché permise ad ogni teatro di trovare la formula più adatta alle sue esigenze e non ha previsto un incentivo economico sufficiente alla partecipazione privata. Di fatti i finanziamenti privati non sono arrivati nella quantità attesa, salvo che al teatro alla Scala, mentre i sussidi statali si sono ridotti negli anni.

Negli Stati Uniti le donazioni ai teatri d'opera, analogamente a quelle per la beneficenza, sono interamente deducibili, il che significa che l'ammontare donato viene sottratto

¹⁴⁷ CARLO FONTANA, *La crisi delle fondazioni liriche: un'analisi dolorosa ma necessaria* in «Economia della Cultura», anno XX, 2010/4, pp. 435-432:436,437.

dall'imponibile e non viene tassato, perciò si andrà a recuperare, nell'anno successivo alla donazione, un ammontare pari a quello donato moltiplicato per l'aliquota più alta dell'imposta sul reddito, che a livello federale fino al 2017 era in ogni caso progressiva, mentre dal 2018 è progressiva solo per le persone fisiche e fissa per le aziende.¹⁴⁸

Ne consegue che coloro che guadagnano di più sono più incentivati a donare alle associazioni no-profit, sia perché sono in una condizione di minor bisogno del denaro, sia perché ottengono indietro una parte maggiore del denaro che hanno donato, e ciò, unito all'etica americana del lavoro di radice calvinista, ha contribuito a formare nella parte più abbiente della società statunitense una cultura della beneficenza legata all'ostentazione.

In Italia, al momento della riforma, le donazioni erano deducibili solamente al 30%,¹⁴⁹ e dal 2001 sono diventate interamente deducibili. Nel 2014 è stato istituito un credito d'imposta per le donazioni a sostegno della cultura denominato Art Bonus. Questo strumento, inizialmente temporaneo e poi reso permanente dalla legge di stabilità del 28 dicembre 2015, consente una detrazione fiscale del 65% dell'importo donato, nell'arco dei tre anni successivi. La detrazione fiscale (o credito d'imposta) è tutt'altra cosa rispetto alla deduzione: significa chiunque doni soldi ad un teatro, a prescindere dalla sua aliquota IRPEF, con il passare del tempo recupererà, il 65% dell'ammontare. I cittadini comuni possono detrarre al massimo il 15% dell'imponibile, mentre le imprese possono detrarre al massimo il 5 per mille dei ricavi;¹⁵⁰ ciò sostanzialmente limita questo genere di agevolazione solamente alle grandi aziende, ma le altre possono comunque beneficiare della deduzione.

Si consideri che il 65% è una percentuale assai maggiore rispetto a quella garantita dal sistema americano, in cui al massimo i soggetti ad alto reddito della California (dove le tasse statali sono le più alte) possono recuperare metà della loro donazione, ma nella maggior parte

¹⁴⁸ IRS, *Federal income tax and brackets*, <https://www.irs.gov/filing/federal-income-tax-rates-and-brackets> consultato in data 08/03/2026. Esistono anche imposte statali addizionali, fisse in alcuni stati e progressive in altri, ma sono comunque decisamente inferiori a quelle federali.

¹⁴⁹ REPUBBLICA ITALIANA, *Decreto legislativo 367 del 1996, art. 25*, https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/1996/06/DL_29.06.96_n367.pdf consultato in data 08/03/2026.

¹⁵⁰ ARTBONUS, *I benefici fiscali del mecenatismo culturale*, <https://artbonus.gov.it/beneficio-fiscale.html> consultato in data 09/03/2026.

dei casi il ritorno economico è assai minore.¹⁵¹ Anche a fronte di un così forte incentivo, la capacità di attrarre donazioni varia considerevolmente tra i teatri d'opera italiani, e la Scala rimane oggi un caso unico nel suo genere per capacità di attrarre donatori e sponsor.

A prescindere dagli incentivi fiscali, sembra che in Italia, manchi proprio la cultura statunitense della donazione: nel 2024 si registrano 592,5 miliardi di dollari di donazioni negli Stati Uniti¹⁵² a fronte di 6,79 miliardi di euro in Italia.¹⁵³ Si tratta di cifre totalmente sproporzionate, anche in rapporto al numero di abitanti e al PIL dei due paesi.

5.3 Effetti dei contributi pubblici in Italia

In Italia lo strumento principale per i finanziamenti statali ai teatri d'opera è il Fondo nazionale per lo spettacolo dal vivo (FNSV), che fino al 2022 era chiamato Fondo unico per lo spettacolo (FUS), la cui entità viene decisa annualmente dalla legge di bilancio. Il ministero della cultura utilizza questo fondo per finanziare diversi generi di spettacolo, ma i teatri lirici ne assorbono la maggior parte a causa degli ingenti costi che presenta la produzione operistica. Nel grafico 5.2.1 è possibile osservare negli anni la riduzione significativa del valore reale di questo strumento.

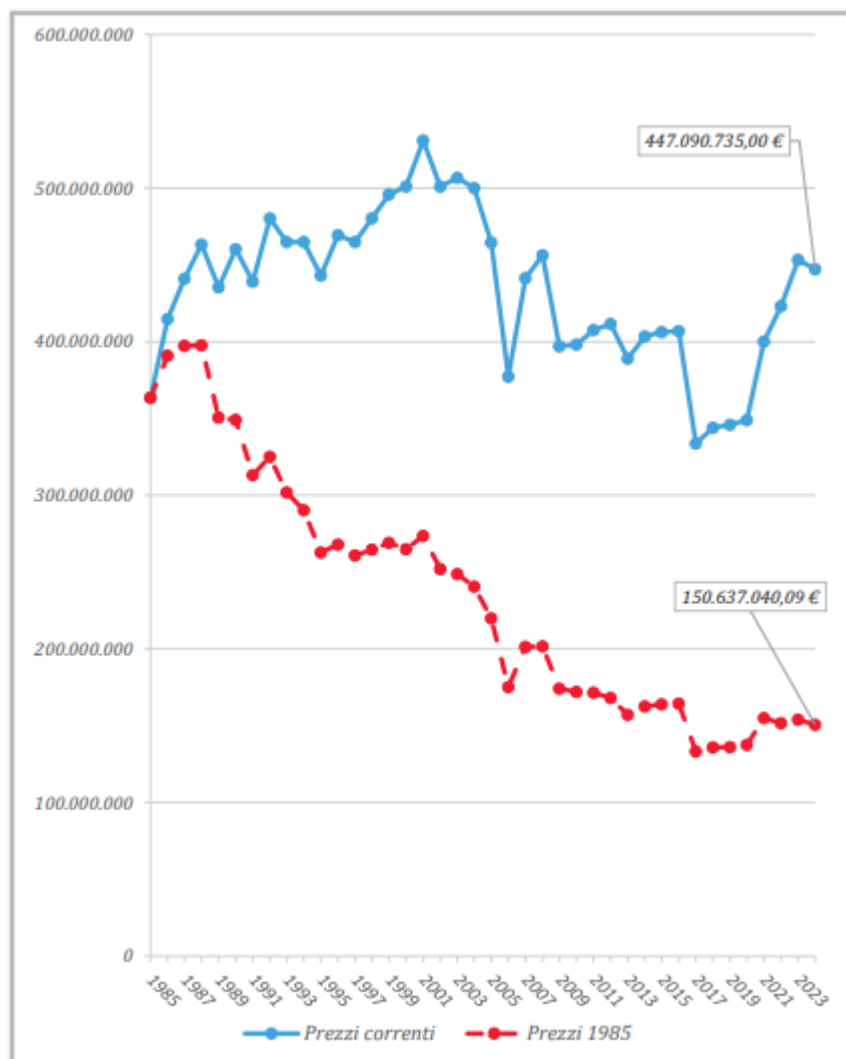
¹⁵¹ TAX FOUNDATION, *State individual income tax rates and brackets, 2025*, <https://taxfoundation.org/data/all/state/state-income-tax-rates/> consultato in data 08/03/2026

¹⁵² GIVING USA, *70th annual report*, <https://givingusa.org/giving-usa-2025-u-s-charitable-giving-grew-to-592-50-billion-in-2024-lifted-by-stock-market-gains/> consultato in data 19/03/2026.

¹⁵³ ISTITUTO ITALIANO DELLA DONAZIONE, *Noi doniamo VII Edizione anno 2024* https://osservatoriodono.it/wp-content/uploads/2025/05/Report_No_i_doniamo_def_2509.pdf consultato in data 19/03/2026.

Grafico 5.2.1. Andamento della quota di finanziamenti del FUS in Italia.¹⁵⁴ Il calo nel 2017 non è rilevante per la lirica perché dipende solamente dall'uscita dal FUS del settore cinema per cui è stato creato un fondo a parte.

Figura 1.1 Andamento dello stanziamento del Fondo nazionale per lo spettacolo dal vivo (già Fondo unico per lo spettacolo) (euro a prezzi correnti e costanti*) (1985-2024)



Fonte: Elaborazione Osservatorio dello spettacolo-MiC su dati MiC e su dati ISTAT

*Per il calcolo dei valori a prezzi costanti si è utilizzato l'indice nazionale dei prezzi al consumo per le famiglie di operai e impiegati al netto dei tabacchi (FOI(nt))

¹⁵⁴ MINISTERO DELLA CULTURA, *Relazione sull'utilizzazione del fondo nazionale dello spettacolo dal vivo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (anno 2024)*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2025/12/RELAZIONE-FNSV-2024.pdf> consultato in data 09/03/2026.

I criteri di ripartizione del FUS sono stabiliti da decreti ministeriali non aventi natura regolamentare, che fino al 2014 erano decisi annualmente e successivamente sono diventati triennali¹⁵⁵. Li riassumo adesso brevemente grazie alle relazioni annuali sull'utilizzazione del FUS, redatte dalla direzione generale spettacolo per il parlamento, focalizzandomi sui criteri che incidono sul repertorio e sul livello di affidabilità dei fondi.¹⁵⁶ I criteri sono diversi per le fondazioni lirico-sinfoniche, a cui è riservata una porzione di FUS distinta da quella degli altri soggetti produttori.

5.3.1 Fondazioni lirico-sinfoniche

All'inizio del periodo preso in esame dal 1996 al 1998, le fondazioni lirico-sinfoniche (alcune delle quali erano ancora enti lirici) ricevevano il 98,25% dei sussidi in base all'ammontare che avevano ricevuto precedentemente, perciò non vi era alcun sostanziale incentivo verso la programmazione di un particolare repertorio, tuttavia l'articolo 17 decreto legislativo del 1996 chiarisce che le fondazioni lirico-sinfoniche mantengono i finanziamenti che godevano quando erano enti lirici a patto che: "abbiano assunto l'impegno di inserire nei programmi annuali di attività artistica opere di compositori nazionali".¹⁵⁷ Questa definizione di fatto esclude Mozart, che si è visto nel capitolo 4.3 essere meno presente in Italia, sebbene molte sue opere siano in italiano.

A partire dal 1999 fino al 2007 la quota storica del finanziamento si riduce al 60%, il 20% dipende dalla grandezza degli organici, il 10% è legato a punteggi di produzione, cioè a quanti spettacoli vengono programmati e all'entità dell'organico impiegato; l'ultimo 10% dipende dal punteggio di qualità attribuito da una commissione consultiva di nomina ministeriale.

Dal 2008 in poi la quota storica sparisce; fino al 2014 il finanziamento viene calcolato per il 65% in base al costo del personale, per il 25% in base ai punteggi di produzione e la quota relativa alla qualità artistica rimane del 10%. I criteri di questo 10% vengono indicati nel decreto

¹⁵⁵ La gerarchia dell'ordinamento italiano prevede leggi → regolamenti → decreti ministeriali → circolari.

¹⁵⁶ MINISTERO DELLA CULTURA, *Osservatorio dello spettacolo, relazioni al parlamento*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/osservatorio-dello-spettacolo/relazioni-al-parlamento/> consultato in data 09/03/2026.

¹⁵⁷ REPUBBLICA ITALIANA, *Decreto legislativo 367 del 1996*, cit., art. 17.

ministeriale del 29 ottobre 2007. Tra i criteri che la commissione deve seguire per valutare l'indice vi sono:

- La validità del progetto artistico e la varietà della produzione dei titoli offerti
- Incentivazione della produzione musicale nazionale, con particolare attenzione per la committenza di nuove opere e al loro allestimento in prima assoluta
- Attività collaterali come quelle rivolte al pubblico scolastico e universitario e quelle volte alla formazione professionale dei quadri ed alla educazione musicale della collettività
- La presenza di opere nazionali.

Cosa sia un'opera nazionale non è totalmente chiaro, ma presumibilmente la definizione si ricollega a quella precedente di "compositore nazionale", quindi è possibile che anche opere scritte in italiano per Milano da Mozart, come il *Lucio Silla* non siano considerate nazionali. Il *Nabucco* si potrebbe considerare più nazionale di altre opere italiane a seconda del parere della commissione. La committenza di opere e adattamenti per bambini sembra il metodo migliore per rispettare tutti i quattro criteri elencati e ne giustifica l'abbondanza in Italia.

I tagli al FUS e la crisi economica del 2008 hanno causato nelle fondazioni lirico-sinfoniche una forte instabilità finanziaria che ha portato a negli anni successivi al commissariamento ministeriale di quelle che avevano un deficit troppo alto, ma sono state aiutate attraverso sussidi statali extra-FUS, come il decreto Valore Cultura del 2013, e da contributi straordinari degli enti locali.

Dal 2015 le percentuali dei criteri di ripartizione si sono modificate ulteriormente: il 50% veniva assegnato in base agli indicatori di produzione, il 25% in base alla qualità artistica e il 25% in base alla capacità di reperire risorse private. Per valutare la qualità, tra i criteri vi erano: l'inserimento nel programma di opere di compositori nazionali e "l'incentivazione della produzione musicale nazionale, nel rispetto dei principi comunitari, con particolare riguardo alla committenza di nuove opere di ogni linguaggio, allo spazio riservato alla musica contemporanea, alle giovani generazioni di artisti, alla riscoperta del repertorio storico italiano".

Questi criteri sono formalmente ad oggi ancora attivi, ma a partire dal 2020 ogni anno sono stati sospesi tramite decreti in cui si stabiliva che la percentuale di ripartizione del FUS

rimaneva per ogni fondazione, uguale a quella degli anni precedenti, quindi virtualmente non è più presente alcun incentivo statale alla programmazione di un certo repertorio.

Il dato più evidente è che l'aumento dell'incidenza dei punteggi di produzione ha portato ad un aumento del numero di produzioni annue delle fondazioni lirico-sinfoniche a partire dal 2015. Il numero di produzioni medio per anno, passa da 8,01 per il periodo 2006-2010 a 9,30 per il periodo 2011-2015, arrivando a 11,82 per il periodo 2016-2019, per poi ridursi a 10,71 per il periodo 2022-2025 in cui gli incentivi erano sono sospesi.

Le fondazioni con il maggior numero di produzioni nel periodo 2015-2019 sono il teatro La Fenice di Venezia, che può godere anche della disponibilità del teatro Malibran, e il teatro del Maggio Musicale Fiorentino, accusato dai lavoratori del settore di programmare recite anche a teatro semivuoto, solamente per fare punteggio. Il nuovo edificio di piazza Gui è stato inaugurato nel 2011 e i lavori di costruzione si sono conclusi nel 2014, così da rendere possibile un notevole aumento della produzione nel periodo in cui lo stato incentivava questo parametro; ciò ha portato al tentativo di adottare un sistema misto tra stagione e repertorio, che poi è fallito anche a causa della pandemia.

Le Fondazioni che non hanno aumentato il numero di produzioni sono la Scala, l'Opera di Roma e l'Arena di Verona; le prime due presentavano già un numero piuttosto alto di produzioni annuali e, dal momento che dispongono di una singola sala, aumentarle avrebbe voluto dire togliere spazio ai balletti ed ai concerti. Invece la Fondazione Arena di Verona in quegli anni si trovava nel mezzo di una crisi finanziaria, che ne ha causato il commissariamento nell'aprile 2016, perciò non aveva i mezzi per aumentare la produzione.

Quanto all'impatto sul repertorio dell'aumento della percentuale di FUS assegnata in base alla qualità artistica dal 10% al 25%, si può rilevare che l'indice medio di contemporaneità delle fondazioni lirico-sinfoniche aumenta a 7,34 nel periodo 2016-2019, rispetto ai valori pari a poco più di 6 dei periodi precedenti, per poi ridursi di a 5,22 nel periodo 2022-2025. Questo è l'andamento che ci si aspetterebbe dagli incentivi, ma è comunque una variazione piuttosto lieve.

5.3.2 Gli altri teatri

Dal punto di vista del repertorio i criteri di assegnamento del FUS per i teatri di tradizione, per i festival e per gli altri soggetti produttori sono sostanzialmente analoghi.

Dal 1996 al 2000 ricevevano una quota fissa per ogni recita. Vi erano però dei piccoli premi aggiuntivi variabili per la messa in scena di autori contemporanei, prime esecuzioni e opere rare (cioè quelle non rappresentate da almeno 20 anni). Nel 2001 e nel 2002 i sussidi venivano assegnati per il 75% tramite un parametro quantitativo e per il 25% tramite un parametro qualitativo stabilito dalla commissione consultiva, che valuta tra le altre cose la committenza di nuove opere e lo spazio riservato al repertorio contemporaneo.

Dal 2003 al 2005 il parametro qualitativo non ha contribuito ad aumentare il sussidio, ma costituiva uno sbarramento ai finanziamenti. Dal 2006 al 2009 è stato introdotto un giudizio di qualità che faceva da moltiplicatore per i finanziamenti e poteva andare da 0 a 2 aumentando la base costituita dal parametro quantitativo. Dal 2010 al 2014 il limite del moltiplicatore è diventato pari a 3.

Dal 2015 i criteri di assegnazione dei fondi sono stati modificati creando un sistema di valutazione sulla base di 100 punti totali: 40 punti erano assegnati in base alla “qualità indicizzata”, valutata secondo parametri come la percentuale di riempimento delle sale, l’incremento degli incassi e la capacità di attrarre sponsor, 30 punti erano assegnati in base alla dimensione quantitativa e 30 punti erano assegnati in base alla qualità artistica, che tra le altre cose, valuta anche l’innovatività del progetto, sostenendo il “rischio culturale”; qualora non si raggiungessero almeno 10 punti su 30 in quest’ultimo parametro, non si aveva diritto al finanziamento.¹⁵⁸

Come per le fondazioni lirico-sinfoniche, anche per gli altri teatri questi criteri sono stati sospesi dal 2020 ad oggi, ripartendo le quote di sussidi in base a quelli ricevuti precedentemente.

¹⁵⁸ MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO IN COLLABORAZIONE CON STRUTTURA CONSULTING, *Vademecum illustrativo del DM 1 Luglio 2014*, <https://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2014/11/FUS.Vademecum.pdf> consultato in data 11/03/2026.

Dato l'alto numero di soggetti interessati da queste normative, anziché analizzare gli indici dei singoli teatri si possono verificare gli effetti di queste norme attraverso i grafici dell'indice di concentrazione e di contemporaneità ai capitoli 4.4 e 4.5. Sembrerebbe che dal 2006 al 2019 vi fossero incentivi concreti per l'opera contemporanea, eppure è possibile osservare una diminuzione dell'indice di contemporaneità e un aumento degli indici di concentrazione, che non trovano riscontro nelle fondazioni lirico-sinfoniche in cui gli indici di conformità medi si abbassano leggermente e l'indice di contemporaneità si mantiene relativamente stabile fino al 2015 e aumenta leggermente nel periodo 2016-2019.

Questo si può attribuire ai tagli al FUS che si sono verificati dal 2004 al 2006, che lo hanno reso uno strumento di minor rilevanza nel bilancio complessivo. Per i teatri di tradizione la prima voce delle entrate è solitamente il comune, che è interessato a promuovere il più possibile le attività culturali sia nell'interesse dei propri cittadini sia per attirare spettatori dalle città e i paesi limitrofi; anche se il comune non ritenesse particolarmente validi i progetti artistici del suo teatro, non avrebbe alternative reali, dal momento che non esiste alcuna concorrenza per lo stesso genere. I politici solitamente non hanno nemmeno le competenze per effettuare una tale valutazione, perciò in Italia questa voce di bilancio si può considerare indipendente dal repertorio.

Infine il periodo 2022-2025 non presentando alcun incentivo ha provocato un aumento degli indici di concentrazione e un lieve abbassamento degli indici di contemporaneità, dovuti anche al centenario della morte di Puccini. Il calo dell'indice di contemporaneità non è netto anche perché le opere che avrebbero dovuto essere eseguite per la prima volta nel periodo della pandemia sono state riprogrammate, tuttavia, rimanendo assente l'incentivo alla programmazione di opera contemporanea, le decisioni dipendono fondamentalmente dalla visione dei direttori generali e artistici delle varie organizzazioni.

Di fatto alcuni teatri di provincia presentano comunque caratteristiche di una programmazione innovativa, ovvero indici di conformità minori di 0,7 o indici di contemporaneità maggiori di 15.

Il primo che appartiene a questa categoria è il teatro comunale di Modena. Le condizioni in cui opera il teatro sono sostanzialmente analoghe a quelle delle altre città emiliane con cui è solito effettuare le coproduzioni (a cui la regione vincola i fondi da essa garantiti), eppure il

Comunale di Modena, rispetto a Reggio Emilia, Piacenza e Ferrara, presenta ben più opera contemporanea e questo è da attribuire prevalentemente alle decisioni del direttore artistico e generale Aldo Sisillo. Dall'inizio del suo mandato nel 2002 aumenta notevolmente l'indice di contemporaneità e la lunga stabilità gestionale che prosegue ancora oggi ha contribuito a formare un'identità specifica del teatro legata anche all'opera contemporanea.

Quando si effettuano diverse coproduzioni con i teatri delle città vicine, affinché un teatro si distingua dagli altri, occorre che le opere prodotte autonomamente abbiano una loro specificità. È forse questo il motivo per cui il teatro di Pisa ha degli indici di conformità relativamente bassi, dal momento che si trova geograficamente in un punto particolare, in mezzo ai teatri di Lucca e Livorno, che in parte presentano le stesse coproduzioni, ma il teatro di Lucca, più legato a Puccini, attira gli spettatori del nord-ovest della toscana e quello di Livorno, più legato a Mascagni, attira quelli del sud-ovest, lasciando a Pisa un pubblico costituito solamente dai suoi cittadini e dagli studenti universitari, qualora non vi fossero altre produzioni di richiamo. Perciò viene stimolata una programmazione più divergente della media italiana, che dal 2001 al 2015 è stata basata anche sull'opera contemporanea.

Anche il teatro Coccia di Novara ha deciso di differenziarsi attraverso la programmazione di opere contemporanee; negli ultimi anni commissiona opere brevi a diversi compositori, che vengono unificate a livello drammaturgico. Una motivazione possibile è la vicinanza con Milano; anziché competere con il teatro alla Scala presentando grandi classici, si è più portati a diversificare la produzione. Il motivo per cui una diversificazione analoga non si verifica in città con distanze simili da Milano, come Pavia e Como, è che questi teatri sono organizzati in un circuito produttivo tale per cui condividono generalmente la quasi totalità della stagione, insieme anche ai teatri di Brescia e di Cremona. Per rispondere alle esigenze di diversi teatri e raccogliere anche coproduzioni con qualche altro teatro di tradizione, si ottiene generalmente un repertorio con un livello di innovazione medio.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Il circuito lombardo dal 2014 ha assunto il nome di OperaLombardia. Di fatto le produzioni etichettate come OperaLombardia appartengono a questi teatri, perciò gli indici di conformità e di contemporaneità indicati per i singoli teatri andrebbero integrati con quelli delle produzioni etichettate come appartenenti a OperaLombardia, ma si otterrebbero comunque degli indici poco sopra la media per la conformità e poco sotto per la contemporaneità. Il Monteverdi Festival, che inizialmente è assimilato alla programmazione del teatro Ponchielli e dal 2018 appare autonomamente, rende la programmazione di Cremona più varia di quella degli altri teatri.

Per converso il basso livello di competizione influisce forse sul teatro Verdi di Salerno, che programma prevalentemente classici e nessuna opera contemporanea. La città si trova a 47 km di distanza da Napoli, ma nella zona a Sud-est vi è una grande scarsità di teatri d'opera.

Un'istituzione innovativa, che non risente di particolare competizione è la fondazione Haydn di Bolzano e Trento. In questo caso non ci sono dubbi sul fatto che la programmazione di opere contemporanee è possibile grazie all'ingente quantità di contributi assegnati dagli enti pubblici locali che nel bilancio 2024 ammontano a 4.671.000€, più della metà del budget totale, e anche negli altri anni sono presenti in larghissima misura. Si tratta di un caso unico, possibile grazie alla ricchezza diffusa del territorio e al regime fiscale autonomo della regione, che consente alla fondazione Haydn di innovare il repertorio operistico attraverso la commissione di nuove opere e la ripresa di opere contemporanee, spesso anche straniere. Nel tentativo di attirare turismo la stagione 2022 è stata trasformata in un festival di opera contemporanea, ma per portare avanti anche le opere tradizionali, dall'anno successivo si è ritornati ad una stagione più bilanciata.

I casi di Salerno e di Bolzano sono anche esemplari per il modello di Pierce, dal momento che nel luogo con più ricchezza e istruzione è presente un alto livello di innovazione, mentre in quello più povero e con meno istruzione vi è una maggiore convenzionalità.

5.3.3 Festival

Alcuni teatri, oltre alla stagione ordinaria, organizzano un Festival. Nelle tabelle ho separato le opere appartenenti al festival del Maggio Musicale fiorentino dalla stagione ordinaria, dal momento che quasi tutte erano già etichettate come tali su Operabase; non ho fatto altrettanto per il festival Verdi del teatro Regio di Parma e per l'Arena di Verona Opera Festival, ma se ne può osservare la programmazione andando a controllare la tabella di settembre e ottobre per il primo e le tabelle da giugno ad agosto per il secondo.

Il festival del Maggio Musicale è a tutti gli effetti la continuazione della normale stagione operistica e sinfonica, che presenta una lieve intensificazione. Dal momento che le fondazioni

utilizzano prevalentemente lavoratori stabili, non è facile aumentare la produzione più di tanto, perciò il festival si estende solitamente da metà aprile a metà giugno.

Dal punto di vista del repertorio, la tabella 5.1.1 mostra che gli indici di conformità del festival sono assai minori di quelli della stagione ordinaria e l'indice di contemporaneità è sensibilmente più alto. Dalla tabella 5.1.6 possiamo osservare che questa identità innovatrice si è andata riducendo negli ultimi anni, ma rimane comunque presente.

Secondo Kim e Jensen la presenza di contenitore diverso, o un particolare periodo in cui vengono programmate opere innovative ha un effetto positivo nell'attrarre l'attenzione della critica, ma ha una ricaduta negativa sulla vendita degli abbonamenti, poiché il pubblico tradizionalista, diffidente verso le opere innovative, in questo modo ne percepisce di più la presenza.¹⁶⁰ Lo studio si riferisce a dati di Opera America dal 1995 al 2005, ma occorre notare che nel corso del tempo, la diffusione di internet ha portato ad una forte specializzazione nell'intrattenimento, che probabilmente modifica questo aspetto. Parlando delle fondazioni lirico-sinfoniche, Andrea Compagnucci, che si occupa di marketing dei teatri d'opera, sostiene:

La formula del nostro mercato è cotta, è oggettivo, perché noi ci occupiamo di campionati [...] il campionato di calcio è un format, bello eh... però un po' âgée, che cosa guardiamo se parliamo di calcio? La Champions, che è un festival, quindi il tema della stagione... la stagione lirica si fa fatica a venderla perché la stagione è un campionato, il campionato si rivolge principalmente al pubblico consapevole, retain, ripetitivo che ha un atteggiamento novecentesco, fa sempre la stessa cosa in quei giorni della settimana, però non è che ci possiamo trasformare tutti in festival [...] Quello che distingue le fondazioni dai teatri di tradizione è il fatto che hanno le masse stabili [...], le dobbiamo far lavorare lungo tutto l'arco dell'anno e quindi distribuire la nostra azione durante tutto l'arco dell'anno. Diciamo che la formula va innovata quindi, deve essere una formula trasversale in cui non possiamo campare di campionati, perché tutto il mondo dell'intrattenimento, che è il nostro vero competitor... perché noi non competiamo tra di noi, il nostro competitor è Netflix, il nostro competitor è Wimbledon, il nostro competitor è Disney, e loro invece fanno festival. Il tennis sono festival, la Formula 1 sono festival, perché l'eventizzazione

¹⁶⁰ BO KYUNG KIM, MICHEAL JENSEN, *How Product Order Affects Market Identity: Repertoire Ordering in the U.S. Opera Market* in «Administrative Science Quarterly», June 2011, 56/2, <https://www.jstor.org/stable/41410261>, pp. 238-256.

dell'iniziativa culturale genera facilità di comunicazione, mentre noi, la maggior parte di noi è per sua natura agganciata ad una formula che è diversa.¹⁶¹

Se il festival del Maggio musicale è caratterizzato dall'innovazione del repertorio, quello dell'Arena di Verona è al contrario caratterizzato da un alto livello di standardizzazione. Raramente vengono eseguite opere al di sotto del quindicesimo posto della classifica generale italiana. I motivi stanno nel pubblico costituito prevalentemente da turisti stranieri (61% nel 2025);¹⁶² dal momento che molti di loro non hanno visto gli spettacoli degli anni precedenti, si possono riservare alla stagione invernale al teatro Filarmonico le logiche di differenziazione del teatro di stagione, mentre d'estate si realizzano allestimenti sontuosi di opere ad alto richiamo, che possono essere riutilizzati nelle stagioni successive. La grandezza dell'Arena rende particolarmente alti i ricavi da biglietteria, che nel 2024 hanno coperto più di metà del budget annuale, perciò gli incentivi statali passano in secondo piano rispetto alla capacità attrattiva del repertorio standard, che per i turisti rappresenta l'italianità che stanno cercando.

Generalmente, però, la formula del festival, anche non legata ad una stagione principale, sembra essere quella più utilizzata per presentare sia opere totalmente innovative, sia quelle poco rappresentate dei grandi compositori, a cui sono dedicati i festival monografici. Ad esempio Il festival della Valle d'Itria è specializzato in opere antiche poco rappresentate, alle volte anche riportate alla luce dopo secoli di assenza dal repertorio. Le opere contemporanee si concentrano nei festival, come la Biennale di Venezia, il Festival dei due Mondi, il Teatro lirico sperimentale di Spoleto e il Cantiere internazionale d'arte di Montepulciano. Questi Festival, insieme a quelli monografici, sono possibili grazie a consistenti sussidi statali extra FUS, che vengono assegnati con decreti speciali in virtù della loro rilevanza internazionale e della loro capacità di attirare turisti stranieri.

¹⁶¹ ANDREA COMPAGNUCCI, *Lo sviluppo competitivo delle Fondazioni lirico sinfoniche*, convegno organizzato dall'università Luiss di Roma in collaborazione con l'Associazione nazionale delle fondazioni lirico-sinfoniche (ANFOLS), YouTube, 1 luglio 2025, 2:15:30 sg., https://www.youtube.com/watch?v=LJ7XG1GM_CE consultato in data 12/03/2026.

¹⁶² FONDAZIONE ARENA DI VERONA, *I risultati del 102° Arena di Verona Opera Festival: con 35 milioni di euro è incasso record*, <https://www.arena.it/magazine/news/i-risultati-del-102-arena-di-verona-opera-festival/> consultato in data 21/03/2026.

5.4 Effetti dei finanziamenti negli Stati Uniti

Per quanto riguarda il sistema produttivo statunitense i sussidi federali del NEA, assegnati tramite Opera America, e anche quelli delle agenzie statali finanziano i singoli progetti anche in base al loro livello di innovazione. È possibile che gli enti locali valutino in misura minore questo aspetto, come sosteneva Pierce, tuttavia dai report di Opera America si può osservare che le entrate statali sono mediamente più alte rispetto a quelle derivanti dagli enti locali. Per le organizzazioni ad alto budget, la percentuale di entrate totali da fonti pubbliche è mediamente tra il 2 e il 3%,¹⁶³ perciò si tratta di un aspetto trascurabile nel loro finanziamento, mentre per le organizzazioni minori la percentuale aumenta in modo significativo arrivando anche al 25-30% per quelle più piccole. La percentuale di finanziamenti pubblici e la percentuale di guadagni da botteghino sono in genere inversamente proporzionali e questo consente alle organizzazioni minori di innovare senza avere troppe preoccupazioni per possibili cali nella vendita dei biglietti.

Per le istituzioni più importanti, invece, una larga parte del budget derivava dalla vendita dei biglietti e degli abbonamenti, la cui percentuale si attestava nei primi anni Duemila attorno al 40%, ma ha subito negli anni una graduale riduzione arrivando al 24% nel 2024. Ricordiamo infatti che i teatri statunitensi sono generalmente più grandi di quelli italiani: il Metropolitan ha circa 4000 posti, la Lyric Opera House di Chicago ne ha 3276, la War Memorial Opera House di San Francisco ne ha 3146, e questo aspetto consente di rientrare di una parte maggiore dei costi se la sala è piena.

La maggioranza dei finanziamenti deriva dalle donazioni private, ma vi è un'altra importante fonte, ovvero gli investimenti. Infatti negli Stati Uniti, i teatri d'opera e le altre associazioni no-profit godono di un'esenzione totale dalle tasse per i guadagni finanziari.¹⁶⁴ Per questo motivo spesso i magnati creano delle fondazioni a loro nome, che organizzano iniziative benefiche attraverso la rendita finanziaria garantita dal capitale fornito; ne sono esempi la Ford

¹⁶³ Mi riferisco a quelle organizzazione che Opera America chiama di livello 1, ovvero ad oggi quelle con più di 15.000.000\$ di budget (escluso il Metropolitan); questa soglia è stata adeguata all'inflazione con il passare degli anni, OPERA AMERICA, *Annual Field Report*, <https://www.operaamerica.org/programs/services/magazine-publications/annual-field-report/> consultato in data 17/03/2026.

¹⁶⁴ IRS, *Publication 598 (03/2021), Tax on Unrelated Income of Exempt Organization*, <https://www.irs.gov/publications/p598> consultato in data 17/03/2026.

Foundation, la Bill and Melinda Gates Foundation e la Lilly Endowment, che possiedono investimenti multimiliardari. Questo sistema fornisce alle istituzioni operistiche una discreta stabilità e spesso i donatori, allo scopo di finanziare nel lungo termine il teatro, elargiscono delle somme che l'istituzione è obbligata a mantenere nel fondo di dotazione per un certo numero di anni prima di poter liquidare.

A seguito della crisi finanziaria del 2007-2008 tutti i fondi di investimento sono andati in perdita e il sistema produttivo degli Stati Uniti ha ricevuto un durissimo colpo, dal momento che alla crisi finanziaria è seguita anche quella economica, che ha portato ad un drastico calo delle donazioni. Alcune istituzioni, come la Orlando Opera, sono state costrette alla chiusura definitiva, e le altre, per continuare le attività, hanno dovuto attingere dai loro fondi di dotazione provocando una forte instabilità finanziaria. Questo ha portato in molti casi a cambi di gestione, a ridimensionamenti delle stagioni, alla ricerca di un nuovo pubblico e soprattutto di nuovi finanziatori.

Diane Ragsdale, appartenente alla Mellon Foundation, una delle fondazioni miliardarie che si occupa di cultura, nel 2009 ha sottolineato il fallimento del modello ottocentesco di arte come eccellenza, cioè quello descritto da Paraskilas.¹⁶⁵ Il numero di spettatori era in declino e, secondo Ragsdale, era ancora più necessario innovare il repertorio attraverso spettacoli che potessero avere un impatto sulla vita degli spettatori tale da giustificare il loro investimento di tempo e di denaro.¹⁶⁶

Con la graduale ripresa dell'economia degli Stati Uniti, risulta evidente dal grafico 4.5.1 la crescita di opera contemporanea. Nel 2012 Scorca è testimone di questo cambiamento significativo:

It's really a very interesting time for opera. Although we certainly lament the closing of some of the traditional opera companies in cities around the country, there is at the same time a growth in artistic energy in existing companies and among new companies, that is greater than I have ever seen in my, you

¹⁶⁵ Cfr, Cap. 1.2.

¹⁶⁶ DIANE RAGSDALE, *The excellence barrier*, Arts Marketing association, AMA Conference 2009, <https://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/04/The-Excellence-Barrier..Diane-Ragsdale..2009.pdf> consultato in data 20/03/2026.

know, three and a half decades in the industry, twenty-two years here at Opera America and I think there are a lot of reasons for it, but the vitality is undeniable [...]. We've seen the growth absolutely, of the number of artists coming out of universities or conservatories, so there is an increasing number of young people, who want to express themselves either as performers or creative artists through opera. [...] So thousands and thousands of artists are emerging from educational institutions and the opera infrastructure that exists today, or five years ago, simply doesn't have the absorptive capacity to bring these artists into the performing mainstream and in many communities artists wanting to express themselves through opera have established opera companies/ensembles, ranging from formal to informal, and they are identifying specific artistic itches to identify themselves one from another. [...]

They are identifying themselves by neighborhood, in unusual venues, whether they are lofts or community centers or churches, so that there is a whole layer, a new layer of creative turn and I, if I draw a picture, I don't like to draw a picture where there's a pyramid and the Metropolitan Opera is at top of the pyramid and all of these ensembles come just at the bottom of the pyramid. I think of it as a funnel, I turn it upside-down and the Met and the big opera companies are at the bottom of the funnel and what emerges at the bottom of the funnel is result of the incredible richness that was going into the wide part the funnel.¹⁶⁷

La Wallace Foundation, nel 2014 ha evidenziato i risultati positivi della sua scelta di finanziare, tra il 2006 e il 2012, diversi metodi per espandere il pubblico delle arti performative attraverso l'impiego di nuove location e di spettacoli per famiglie, che contribuiscono a rimuovere le barriere percettive. I neofiti risultano essere attratti non solo dai classici, ma anche da opere contemporanee e meno conosciute.¹⁶⁸

La personalità più significativa di questo nuovo movimento di innovazione è Beth Morrison, produttrice indie dal 2006 e cofondatrice del PROTOTYPE Festival di New York (2013), che ha permesso molte prime esecuzioni di opere contemporanee, accomunate dal loro impegno sociale e politico.¹⁶⁹

¹⁶⁷ OPERA AMERICA, *Making Connections: The Opera Field: An Overview of Current Trends*, 2:46 e sg., <https://www.youtube.com/watch?v=oSya77snbtE> consultato in data 17/03/2026.

¹⁶⁸ BOB HARLOW, *The road to results, effective practices for building arts audiences*, The Wallace Foundation, <https://wallacefoundation.org/sites/default/files/2023-08/The-Road-to-Results-Effective-Practices-for-Building-Arts-Audiences.pdf> consultato in data 20/03/2026.

¹⁶⁹ OPERA AMERICA, *An Oral History with Beth Morrison*, YouTube, 18 novembre 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=y-KKfwHWtaY&t=1s> consultato in data 20/03/2026.

Come mostra la tabella 5.1.5, anche i teatri più importanti hanno gradualmente aumentato la presenza di opera contemporanea nei loro cartelloni. Per la Washington National Opera il cambio della direzione artistica da Placido Domingo a Francesca Zambello, in concomitanza con la fusione al Kennedy Center nel 2011, ha segnato un forte impegno per l'opera contemporanea, che Zambello ha mantenuto alto fino ad oggi, promuovendo anche la commissione ogni anno a giovani compositori di tre nuove opere brevi da venti minuti; in questo progetto ogni autore viene affiancato dai più importanti compositori e librettisti degli Stati Uniti.¹⁷⁰ Domingo è comunque rimasto direttore generale della Los Angeles Opera fino al 2019, dove è aumentata gradualmente la presenza di opera contemporanea, presentando dal 2015 anche molte produzioni di Morrison.

La New York City opera, invece non si è ripresa finanziariamente dopo la crisi del 2008 e ha dovuto chiudere nel 2013. L'anno dopo è stata rifondata ed è tuttora in attività in forma ridotta. Secondo Heidi Waleson, critica del Wall Street Journal, il fallimento della New York City opera, che fin dalla sua fondazione nel 1943 aveva rappresentato il teatro d'opera popolare di New York, è il sintomo della crisi del vecchio modello di business dei teatri d'opera, basato sugli abbonamenti e sulle stagioni, a favore di un sistema basato sui festival, che si svolgono nei luoghi più disparati e su nuove opere che trattano temi di attualità.¹⁷¹

Il modello dell'imbutto suggerito da Scorca si è rivelato corretto. Di fatti il Metropolitan ha recepito con un decennio di ritardo questa nuova tendenza, solo dopo che negli anni Dieci la percentuale di riempimento del teatro è scesa gradualmente dall'83% al 67%.¹⁷² Ciò ha sancito definitivamente la legittimazione culturale dell'opera contemporanea americana.

Anche negli Stati Uniti vi sono istituzioni specializzate nell'innovazione ed altre più convenzionali e il livello di competizione sembra essere un fattore importante per stimolare l'innovazione. Ad esempio il motivo per cui il Chicago Opera Theater presenta indici di conformità molto bassi e un indice di contemporaneità di 32,37 è da attribuire alla competizione con la ben

¹⁷⁰ WASHINGTON NATIONAL OPERA, *American Opera Initiative*, <https://www.kennedy-center.org/education/opportunities-for-artists/competitions-and-commissions/american-opera-initiative/> consultato in data 18/03/2026. Nel database erano presenti solo le tre opere del 2015. Le ho lasciate come simbolo del progetto, ma non ho incluso quelle degli altri anni perché avrebbero aumentato in larghissima misura l'indice di contemporaneità e abbassato quello di conformità della Washington Nation Opera.

¹⁷¹ HEIDI WALESON, *Mad scenes and exit arias, the death of the New York City Opera and the future of opera in America*, New York, Metropolitan Books, 2018.

¹⁷² THE METROPOLITAN OPERA, *Annual report 2018-19*, <https://www.metopera.org/globalassets/about/annual-reports/1819-annual-report.pdf> consultato in data 17/03/2026.

più importante Chicago Lyric Opera. Al contrario le istituzioni che si trovano in luoghi più isolati, come l'Arizona Opera e l'Hawaii Opera Theater tendono ad avere indici di conformità più alti e indici di contemporaneità minori. L'eccezione è l'Amato Opera theater che si trova a New York e ha indici di conformità particolarmente alti. Come hanno rilevato Di Maggio e Stenberg, New York sembra essere un caso unico, per l'altissima domanda di ogni forma di spettacolo teatrale, che rende efficace qualunque istituzione che trovi la sua nicchia. Nelle città più grandi vi sono anche istituzioni come la Washington Concert Opera e l'Opera Orchestra of New York, che presentano in forma di concerto le opere più rare.

Come in Italia, le istituzioni che rimangono più innovative nel tempo sono i festival, come il Fischer Center at Bard, che presenta opere particolarmente inconsuete, oppure lo Spoleto Festival USA e il Glimmerglass Festival, che dedicano anche ampio spazio all'opera contemporanea.

Conclusioni

Nel cercare di comprendere quali fattori inducono i teatri d'opera a programmare un repertorio innovativo, si è vista l'importanza di elementi come lo sviluppo culturale ed economico del territorio, la competizione tra diverse istituzioni, le decisioni dei direttori artistici e l'origine dei fondi, rilevando come le pressioni dei soggetti finanziatori possono portare modifiche al repertorio.

Tuttavia i cambiamenti più significativi sembrano avvenire a seguito di eventi che mettono in crisi tutto il sistema produttivo. Ne sono un esempio gli Stati Uniti, dove il processo di sviluppo dell'opera contemporanea, che è iniziato negli anni Ottanta grazie ai primi direttori artistici innovatori e, da allora, è stato supportato con costanza da Opera America, ha ricevuto un'importante spinta solo dopo la crisi dei teatri d'opera, avvenuta nel 2008.

In Italia la modifica del repertorio è un processo più lento, che nel corso della seconda metà del Novecento è stato alimentato da importanti riscoperte di opere dei secoli precedenti, e al momento nei teatri minori tende più verso la standardizzazione.

In sintesi, per innovare il repertorio occorre una sufficiente disponibilità economica, sia essa di origine pubblica o privata, ma è ancora più importante che vi siano potenziali spettatori in attesa di un repertorio che li rappresenti e sta alla direzione di ogni teatro d'opera farsi interprete ed esecutore di queste necessità.

Innovare non è sempre la scelta migliore. Dal punto di vista produttivo è più probabile ottenere spettacoli di qualità per le opere standardizzate, perché è più facile reperire buoni cantanti e si possono creare anche allestimenti più sfarzosi e costosi, grazie a larghe coproduzioni o alla ragionevole certezza di poter riutilizzare il materiale scenico nelle stagioni successive, risparmiando anche grazie al minor numero di prove necessarie.

Esistono sicuramente innovazioni mediocri ed opere poco rappresentate perché di scarsa qualità, ma è pur vero che ogni appassionato di opera ha particolarmente a cuore degli autori che vorrebbe fossero più presenti del repertorio. Coloro che favoriscono gli autori in fondo alla clas-

sifica dovranno fare lunghi viaggi per assistere alle loro opere, oppure accontentarsi delle registrazioni. È proprio per la vastità del repertorio che Opera Europa (anziché incentivare le produzioni innovative attraverso sussidi come il suo omologo americano) ha creato OperaVision, che acquista per qualche mese i diritti per lo streaming di alcune opere e le rende disponibili su YouTube; questo e tanti altri strumenti rendono oggi disponibile online un repertorio di una vastità assai maggiore di qualunque sistema produttivo nazionale e, a maggior ragione nel contesto odierno, è importante interrogarsi su cosa dovrebbe andare in scena nei teatri d'opera.

L'alta considerazione che ha guadagnato il genere operistico attraverso gli ultimi quattro secoli porta grandi vantaggi economici al settore produttivo che altrimenti non potrebbe esistere nella sua forma attuale, ma questo ha contribuito a sviluppare nel mondo dell'opera un attaccamento morboso alla tradizione.

I registi innovatori sono oggetto di odi viscerali da parte degli appassionati, perché offendono l'identità degli spettatori che si riconoscono in un differente modello artistico, eppure, nella maggior parte dei casi, le modifiche alle opere mostrano la necessità del teatro di connettersi al presente, un aspetto che in molte opere del repertorio è ad oggi carente.

Le istituzioni operistiche di tutto il mondo che nel marzo 2026 hanno risposto sdegnosamente alle dichiarazioni di Timothée Chalamet sull'irrilevanza dell'opera, hanno in realtà dimostrato che l'attore ha ragione e l'opera ad oggi è intrappolata in un modello ottocentesco di alta cultura che tende ad una sterile autoconservazione. Per questo rinchiudersi nel proprio mondo cercando di preservare il passato, sdegnandosi delle mancanze di rispetto fatte alle opere ed agli autori dei secoli scorsi, è ridicolo quanto la contessa di *Andrea Chénier* che lamenta: “Dove andremo a finire? [...] Non temono più Dio!”, mentre nel mondo esterno imperversano rivoluzioni.

Tuttavia per parlare di temi di attualità sarebbe forse meglio mettere in scena opere moderne, anziché reinventare opere dei secoli passati, attraverso scelte che generano forti malcontenti e insoddisfazioni. Se l'opera rappresenta l'identità di un popolo, il repertorio ne è la manifestazione evidente e la scelta di un repertorio è un fatto profondamente politico e ideologico su cui occorre riflettere con consapevolezza, chiedendosi sempre cosa è giusto preservare e cosa si può invece dimenticare o ridurre, per fare spazio al nuovo. Stimolare il dibattito pubblico su

questo argomento è fondamentale per ottenere leggi adatte a sostenere un repertorio in cui i cittadini si riconoscano a livello estetico e ideologico, cercando comunque di non soffocare troppo le opere divergenti, che potrebbero un giorno rispondere a delle esigenze fondamentali per la comunità.

Con questo testo, se non altro, si è dimostrato che il repertorio si modifica nel tempo, attraverso ritmi talvolta più lenti, talvolta più veloci e attraverso processi difficili da prevedere. Tuttavia, se è vero che il mondo oggi cambia sempre più velocemente, non si vede perché ciò non dovrebbe valere anche per il repertorio, quindi affinché l'Italia continui ad essere il paese dell'opera, la grande sfida è formare un sistema produttivo in grado di sostenere l'opera contemporanea.

L'innovazione del sistema produttivo statunitense è stata possibile solo grazie ad una concomitanza di fattori difficilmente replicabili. Forse in Italia potrebbe funzionare soltanto una riforma dall'alto, come quella fascista, che vincoli l'assegnazione dei sussidi statali alla produzione di opere contemporanea, tuttavia è difficile valutare le conseguenze negative a cui potrebbe portare un'impostazione verticistica.

Il governo ha ricevuto la delega per la riforma del codice dello spettacolo tramite un decreto legislativo del 2022, il cui termine è stato più volte prorogato, ad oggi fino al 31 dicembre 2026. Dalla bozza che il primo luglio 2025 il sottosegretario Mazzi ha presentato alle regioni,¹⁷³ emergono alcuni punti problematici per il repertorio. L'articolo 19 impone nelle manifestazioni liriche finanziate dallo stato la prevalenza di artisti lirici di nazionalità di paesi membri dell'Unione europea, che potrebbe costituire un problema per la programmazione di opere in lingue extraeuropee, oltre ad essere un limite inaccettabile al libero mercato del lavoro. I principi generali per i criteri di accesso ai fondi agli articoli 17 e 18 parlano sia di trasmissione delle tradizioni, sia di sperimentazione e ricerca di nuovi linguaggi musicali, tuttavia l'ottavo punto dell'articolo 47 recita come obiettivo dell'attività di coordinamento dei Gran Teatri d'Opera (le attuali fondazioni lirico-sinfoniche):

¹⁷³ MINISTERO DELLA CULTURA, *Attuazione dell'articolo 2 della legge 15 luglio 2022 n. 106, recante delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo*, bozza del nuovo codice dello spettacolo, 1 luglio 2025, <https://shortlink.uk/1rJkO> consultato in data 28/03/2026.

la valorizzazione delle grandi opere della tradizione italiana, la riscoperta di nuove opere dei compositori di quella straordinaria epopea, la maggiore diffusione in ogni ambito territoriale degli spettacoli, nonché un'offerta mirata al pubblico giovane, l'innovazione, la promozione di settore sviluppando ogni idonea attività, nazionale e internazionale, di comunicazione e marketing [...]. Il mancato adeguamento agli eventuali indirizzi di coordinamento emanati dal Ministero della cultura a seguito dell'attività di coordinamento costituisce grave irregolarità di gestione.¹⁷⁴

Questo potrebbe significare che il ministero cercherà di innovare attraverso la riscoperta di opere del passato, anziché attraverso opere contemporanee; con questa riforma avrebbe uno strumento efficace per incidere direttamente sul repertorio dei Gran Teatri d'Opera, oltre ai nuovi criteri di ripartizione del Fondo Spettacolo che restano da definire. Perciò il sistema produttivo italiano attende questo importante cambiamento, che può potenzialmente portare a grande innovazione o anche all'esatto opposto.

Concludo con una riflessione stimolata da un'opera di Jake Heggie del 2015, intitolata *Great Scott!*, che tratta il tema del repertorio discusso in questa tesi. Nella finzione scenica l'organizzazione American Opera, in crisi economica, tenta di rilanciare le sue sorti mettendo in scena *Rosa dolorosa, figlia di Pompei*, opera tragica di Vittorio Bazzetti, del 1835, riscoperta dal mezzosoprano Arden Scott a San Pietroburgo.¹⁷⁵ Ad una presentazione dell'opera, il compositore solleva un tema fondamentale per tutto sistema produttivo operistico:

The fact that opera can happen at that level in our world today is miraculous, and it happens sheerly through passion and love. I mean, when you think about it, there's no logical reason why we should be doing opera at that scale, in this day and age. It doesn't make money, you know? And people in our world, they measure success by: does it make money? [...]

¹⁷⁴ Ivi, art. 47.

¹⁷⁵ Il riferimento del librettista Terrence McNally è probabilmente *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini (1825), opera, rappresentata per la prima volta in tempi moderni al festival della Valle d'Itria del 1996. Di fatti Pacini, come il fittizio Bazzetti, ha scritto anche una *Medea* (1843), opera che il fantasma del compositore definisce "dreadful" auspicando invece la rappresentazione della nuova *Medea Refracted* di un autore contemporaneo a cui il soggetto è riuscito meglio, in quanto è stato attualizzato attraverso un noto fatto di cronaca di una madre infanticida.

One of the central questions throughout the whole opera is: does any of this matter? Does it matter to do a two-hundred-year-old piece? Is there merit in doing that and in doing a piece that was never performed? Is there merit in doing a new piece? Is there merit in doing *Rigoletto* again?¹⁷⁶

La risposta personale a questa domanda sta nelle passioni di ognuno di noi. Come il fantasma di Vittorio Bazzetti ricorda ad Arden Scott, molte persone sperano di lasciare sulla terra qualcosa che rimanga dopo la loro morte, che sia una ricetta, un'opera o una famiglia. Questo a me sembra un motivo sufficiente per tentare di supportare lo sviluppo del sistema produttivo di opera contemporanea, nella speranza che nascano opere ancora più belle di quelle che adesso sono alle vette della classifica.

¹⁷⁶ JAKE HEGGIE, *Jake Heggie / Great Scott – San Diego OperaTalk*, YouTube, 15 dicembre 2015, 28:34 e sg, 33:43 e sg, <https://www.youtube.com/watch?v=XMnmJvJbpJ8> consultato in data 18/03/2026.

Bibliografia

Arcà, Paolo, 2006, Per il futuro dell'organizzazione del teatro musicale in Italia: stagione e repertorio, in *L'impresa musicale*, a cura di Alessandro Rigoli e Mario Luisi, pp. 200-204, Milano, Francoangeli.

Becker, Howard S., 1982, *Art Worlds*, Berkely, University of California Press.

Bianconi, Lorenzo, 1986, *La drammaturgia musicale*. Bologna, Il Mulino.

Bradshaw, Tom (National Endowment for the Arts), 1998, *Survey of Public Partecipation in the Arts*, <https://www.arts.gov/sites/default/files/Survey.pdf>.

Cancellieri, Giulia, Turrini, Alex, 2016, *The Phantom of Modern Opera: How Economics and Politics Affect the Programming Strategies of Opera Houses*, in «*International Journal of Arts Management*» Spring 18/3, pp. 25-35, <https://www.jstor.org/stable/44989662>.

Ciancio, Laura, 1999, *La produzione dei teatri d'opera in Italia: 1945-1950*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, pp. 69-93, Milano, Guerini & Associati.

Dalhaus, Carl, 2005, *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino, EDT.

Di Maggio, Paul, Stenberg, Kristen, *Why Do Some Theatres Innovate More than Others? An Empirical Analysis*, in «*Poetics*», 1985, 14, pp. 107-122.

Dorsi, Fabrizio, Rausa, Giuseppe, 2000, *Storia dell'opera italiana*, Paravia, Bruno Mondadori Editore.

Fontana, Carlo, 2014, *La crisi delle Fondazioni liriche: un'analisi dolorosa ma necessaria*, in «*Economia della Cultura*» anno XX/4, pp. 435-442.

Hair, Joseph F., Black, William C., Barry, Babin J., Anderson, Rolph E., 2019, *Multivariate Data Analysis*, Cheriton, Cengage, https://eli.johogo.com/Class/CCU/SEM/_Multivariate%20Data%20Analysis_Hair.pdf

Harlow, Bob, 2014, *The Road to Results, Effective Practices for Building Arts Audiences*. New York, Bob Harlow Research and Consulting.

Heggie, Jake, 2014, Composing Opera, in *The Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen M. Greenwald, 1089-1109, Oxford, Oxford University Press.

Heilbrun, James, 2001, Empirical Evidence of a Decline in Repertoire Diversity among Opera Companies 1991/92 to 1997/98, in «*Journal of Cultural Economics*» 25/1, pp. 63-72, <https://www.jstor.org/stable/41810746>.

Hnilica, Irmtraud, 2024, Monostatos's Longing: Staging Blackness in Mozart's *The Magic Flute*, in *Staging Blackness, Representations of Race in German-Speaking Drama and Theater*, a cura di Lily Tonger-Erk e Priscilla Layne, pp. 71-86, University of Michigan Press, <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12691681.6>.

Jensen, Micheal, Kim, Bo Kyung, 2014 Great, "Madama Butterfly" Again! How Robust Market Identity Shapes Opera Repertoires, in «*Organization Science*» January-February, 25/1, pp. 109-126, <https://www.jstor.org/stable/43660870>.

Kerman, Joseph, 1983, A Few Canonic Variations, in «*Critical inquiry*» 10/1, pp. 107-125, <https://www.jstor.org/stable/1343408>.

Kim, Bo Kyung, Jensen, Micheal, 2011, How Product Order Affects Market Identity: Repertoire Ordering in the U.S. Opera Market, in «*Administrative Science Quarterly*» June 56/2, <https://www.jstor.org/stable/41410261>.

Martorella, Rosanne, 1975, The Structure of the Market and Musical Style: The economics of Opera Production and Repertoire: an exploration, in «*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*» 6/2, pp. 241-254, <https://www.jstor.org/stable/836608>.

Martorella, Rosanne, 1977, The relationship between box office and repertoire: A Case Study of Opera, in «*The Sociological Quarterly*» Summer 18/3, pp. 354-366, <https://www.jstor.org/stable/4105839>.

Martorella, Rosanne, 1982, *The Sociology of Opera*, New York, Praeger Publishers.

Metcalf, Sasha, 2017, Funding "Opera for the 80s and Beyond": The Role of Impresarios in Creating a New American Repertoire, in «*American Music*» Spring 35/1, pp. 7-28.

Nicolodi, Fiamma, 1987, Il sistema produttivo, dall'unità a oggi, in *Storia dell'opera Italiana vol.4, Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Giorgio Pestelli e Lorenzo Bianconi, EDT.

Paraskilas, James, 2014, The Operatic Canon, in *The Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen M. Greenwald, pp. 862-880, Oxford, Oxford University Press.

Paul di Maggio, Kristen Stenberg, 1985, Why Do Some Theatres Innovate More than Others? An Empirical Analysis, in «Poetics» 14, pp. 107-122.

Pierce, J. Lamar, 2000, Programmatic Risk-Taking by American Opera Companies, in «Journal of Cultural Economics» February, 24/1, pp. 45-63, <https://www.jstor.org/stable/41810712>.

Pinna, Marcella, 2020, Innovazione e performance artistica nei teatri d'opera italiani, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia <https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/14427>.

Rosselli, John, 1984, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario*. Cambridge, Cambridge University Press.

Senici, Emanuele, 2009, Il video dell'opera "dal vivo" testualizzazione e "liveness" nell'era digitale, in «Il Saggiatore Musicale» 16/2, pp. 273-312, <https://www.jstor.org/stable/43030026>.

Senici, Emanuele, 2017, L'opera italiana nel primo Ottocento, in *Musiche nella storia dall'età di Dante alla grande guerra*, a cura di Franco Piperno, Antonio Rostagno, Emanuele Senici e Andrea Chegai, pp. 453-493, Roma, Carocci.

Waleson, Heidi, 2018, *Mad scenes and exit arias, the death of the New York City Opera and the future of opera in America*, New York, Metropolitan Books.

Weber, William, 1999, The History of Musical Canon, in *Rethinking Music*, a cura di Mark Everist e Nicholas Cook, pp. 336-355, Oxford, Oxford University Press, <https://www.some.ox.ac.uk/wp-content/uploads/2019/08/2.-Weber-1999-The-history-of-musical-canon.pdf>.

Sitografia

Artbonus, I benefici fiscali del mecenatismo culturale, <https://artbonus.gov.it/beneficio-fiscale.html> consultato in data 09/03/2026.

Berti, Barbara, La Nazione online, Ballerina “vicina al Cremlino”. Spettacolo sospeso al Maggio. E scoppia il caso politico, <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/ballerina-vicina-al-cremlino-spettacolo-6645f722> consultato in data 01/03/2026.

Compagnucci, Andrea, Lo sviluppo competitivo delle Fondazioni lirico sinfoniche, Youtube, 1 luglio 2025, convegno organizzato dall’università Luiss di Roma in collaborazione con l’Associazione nazionale delle fondazioni lirico-sinfoniche (ANFOLS), https://www.youtube.com/watch?v=LJ7XG1GM_CE consultato in data 12/03/2026.

Corago, database dell’università di Bologna, <https://corago.unibo.it/opere>, fonte per le tabelle tra novembre 2025 e gennaio 2026.

Corriere della Sera online, redazione esteri, La soprano russa Netrebko fa causa al Met di New York che l’ha licenziata dopo l’invasione dell’Ucraina, 5 agosto 2023, https://www.corriere.it/esteri/23_agosto_05/soprano-russa-netrebko-causa-met-new-york-licenziata-invasione-ucraina-8483b950-3366-11ee-a263-c6cae56880c3.shtml consultato in data 01/03/2026.

Euronews, La Carmen diventa un inno contro la violenza di genere, YouTube, 6 gennaio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=X51ZN3X5MDU> consultato in data 03/03/2026.

Focroulle, Bernard, Managing the Challenges of the Inherited Repertoire: Lead Presentation by Bernard Focroulle, YouTube, 14 settembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=MOMm8Eg8TqA&t=728s> consultato in data 03/03/2026.

Fondazione Arena di Verona, I risultati del 102° Arena di Verona Opera Festival: con 35 milioni di euro è incasso record, <https://www.arena.it/magazine/news/i-risultati-del-102-arena-di-verona-opera-festival/> consultato in data 21/03/2026.

Giving USA 2025, 70th annual report, <https://givingusa.org/giving-usa-2025-u-s-charitable-giving-grew-to-592-50-billion-in-2024-lifted-by-stock-market-gains/> consultato in data 19/03/2026.

Gockley, David, iCadenza interview with David Gockley, part 1, YouTube, 23 luglio 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=VTXHcyuNXVc>, consultato in data 26/01/2026.

Heggie, Jake, Jake Heggie / Great Scott – San Diego OperaTalk, YouTube, 15 dicembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=XMnmJvJbpJ8> consultato in data 18/03/2026.

Istituto italiano della donazione, Noi doniamo VII Edizione anno 2024, https://osservatoriodono.it/wp-content/uploads/2025/05/Report_Noi_doniamo_def_2509.pdf consultato in data 19/03/2026.

IRS, Federal income tax and brackets, <https://www.irs.gov/filing/federal-income-tax-rates-and-brackets> consultato in data 08/03/2026.

IRS, Publication 598 (03/2021), Tax on Unrelated Income of Exempt Organization, <https://www.irs.gov/publications/p598> consultato in data 17/03/2026.

La Repubblica online, 16 luglio 2022, Blackface all’Arena di Verona, la soprano Angel Blue dà forfait: “pratica razzista, non ci sarò”, https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2022/07/16/news/blackface_arena_verona_angel_blue_forfait_traviata-357994999/ consultato in data 03/03/2026.

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo in collaborazione con Struttura Consulting, Vademecum illustrativo del DM 1 Luglio 2014, <https://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2014/11/FUS.Vademecum.pdf> consultato in data 11/03/2026.

Ministero della Cultura, Attuazione dell'articolo 2 della legge 15 luglio 2022 n. 106, recante delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo, bozza del nuovo codice dello spettacolo, 1 luglio 2025, <https://shortlink.uk/1rJkO> consultato in data 28/03/2026.

Ministero della cultura, Osservatorio dello spettacolo, relazioni al parlamento, <https://spettacolo.cultura.gov.it/osservatorio-dello-spettacolo/relazioni-al-parlamento/> consultato in data 09/03/2026.

Ministero della Cultura, Relazione sull'utilizzazione del fondo nazionale dello spettacolo dal vivo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (anno 2024), <https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2025/12/RELAZIONE-FNSV-2024.pdf> consultato in data 09/03/2026.

National Endowment for the Arts, Lotfi Mansouri, <https://www.arts.gov/honors/opera/lotfi-mansouri> consultato in data 10/01/2026.

Opera America, Annual Field Report, <https://www.operaamerica.org/programs/services/magazine-publications/annual-field-report/> consultato in data 17/03/2026.

Opera America, An Oral History with Beth Morrison, YouTube, 18 novembre 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=y-KKfwHWtaY&t=1s> consultato in data 20/03/2026.

Opera America, Grants and Awards, <https://www.operaamerica.org/programs/services/grants-awards> consultato in data 26/01/2026.

Opera America, In Conversation with Holiday Opera Composers, 17 dicembre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=puYoyNnSeB8&t=1091s> consultato in data 02/03/2026.

Opera America, Managing the Challenges of Inherited Repertoire: Panel Discussion, YouTube, 16 settembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=xdyXJ-7pzCo&t=2608s>, consultato in data 04/03/2026.

Opera America, North American Works Directory, Timeline of North American Works, <https://memboa.operaamerica.org/Applications/NAWD/timeLine.aspx> consultato in data 25/01/2026.

Opera America, North American Works Directory, A-Z Index of Works Directory, <https://memboa.operaamerica.org/Applications/NAWD/all.aspx>, fonte per le tabelle di analisi.

Opera America, performance database <https://memboa.operaamerica.org/Applications/Schedule/index.aspx> consultato in data 10/01/2026.

Operabase, pagina statistiche, <https://www.operabase.com/statistics/it> consultato in data 02/01/2026.

Operabase, ricerca avanzata delle prestazioni <https://www.operabase.com/it> fonte per le tabelle tra novembre 2025 e gennaio 2026.

Opera Europa, Operabook, <https://opera-europa.org/it/operabook> consultato in data 15/02/2026.

Opernhaus Zürich, Spielplan, <https://www.opernhaus.ch/en/spielplan/oper/> consultato in data 11 gennaio 2026.

Ragsdale, Diane, 2009, The Excellence Barrier, Arts Marketing Association, AMA Conference, <https://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/04/The-Excellence-Barrier..Diane-Ragsdale..2009.pdf> consultato in data 20/03/2026.

Repubblica italiana, Decreto legislativo 367 del 1996, https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/1996/06/DL_29.06.96_n367.pdf consultato in data 08/03/2026. Decreto legislativo 367 del 1996, https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/1996/06/DL_29.06.96_n367.pdf consultato in data 08/03/2026.

Sciarrino, Salvatore, Biennale Musica 2016 – Incontro con Salvatore Sciarrino, YouTube, 24 febbraio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVCk> consultato in data 27/02/2026.

Tabelle Excel, https://www.dropbox.com/scl/fo/utgyypsxwx6vrbv5d7uo3/AB3gr2-0IdCnBoo2XJN_AMU?rlkey=i7jkr1t076p2o2mi2xnqii9gu&st=j97zhjvd&dl=0 tra novembre 2025 e gennaio 2026.

Taralli, Marco, Incontro con Marco Taralli, YouTube, 21 ottobre 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=O0ov2TJ3amc> consultato in data 27/02/2026.

Tax Foundation, State individual income tax rates and brackets, 2025, <https://taxfoundation.org/data/all/state/state-income-tax-rates/> consultato in data 08/03/2026.

The Metropolitan Opera, Annual report 2018-19, <https://www.metopera.org/globalassets/about/annual-reports/1819-annual-report.pdf> consultato in data 17/03/2026.

Tutino, Marco, Marco Tutino, La Ciociara, Youtube, 20 novembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=RKpDviqIhTM> consultato in data 02/03/2026.

UNESCO Intangible cultural heritage, The practice of opera singing in Italy, <https://ich.unesco.org/en/RL/the-practice-of-opera-singing-in-italy-01980> consultato in data 26/09/2025.

Verdi, Giuseppe, Giuseppe Verdi NABUCCO – OPERA LIVE (*ENG/ITA SUBS*), YouTube, 26 ottobre 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=zGL1B-BFTLk&t=3s> consultato in data 01/03/2026.

Washington National Opera, American Opera Initiative, <https://www.kennedy-center.org/education/opportunities-for-artists/competitions-and-commissions/american-opera-initiative/> consultato in data 18/03/2026.