Nelle intenzioni, questa ricerca avrebbe dovuto essere articolata per soggetti: Enti Lirici, Teatri di Tradizione, Istituzioni Concertistico-Orchestrali, Associazioni Concertistiche, Festival, Concorsi, Attività Sperimentali, Rassegne.

Essa avrebbe voluto ricostruire, all'interno del sistema musicale sostenuto dallo Stato prima e dopo la legge 800, il sottosistema destinato in primo luogo, o in gran parte, alla musica contemporanea (festival specializzati, concorsi, rassegne, stagioni concertistiche, strutture produttive, etc.) e quanta altra parte dell'attività del sistema musicale sostenuto dallo Stato è dedicata, anche occasionalmente, alla musica contemporanea.

Scendendo più a fondo, la ricerca avrebbe voluto analizzare l'andamento delle composizioni dopo la prima esecuzione (in termini di riprese), il «peso» delle composizioni «nuove o nuovissime» rispetto al repertorio, quello delle composizioni italiane rispetto a quelle straniere, i costi, la risposta del pubblico, etc.

A causa di oggettivi limiti di disponibilità ed accessibilità delle fonti e dei tempi a disposizione, in queste pagine vengono proposti dati limitati esclusivamente all'attività lirica e di balletto degli Enti Autonomi Lirici (pertanto, sono assenti l'attività dell'Accademia di Santa Cecilia - Gestione Autonoma dei Concerti e l'attività sinfonica o cameristica degli stessi Enti Lirici).

L'arco di tempo affrontato parte dall'immediato dopoguerra (dove possibile) fino alla stagione 1984/85.

I «materiali», forse ancora incompleti ed eterogenei, possono comunque consentire una prima riflessione su quarant'anni di rapporti tra le grandi istituzioni musicali pubbliche italiane e la musica contemporanea italiana. Italiana, precisiamo, perché ci siamo attenuti ai limiti fissati dall'art. 24 della legge 800, che non comprende nella sua previsione l'opera di autore contemporaneo straniero. Ma nel corso del 1986, ci ripromettiamo di completare la parte della ricerca relativa agli Enti Lirici per quanto attiene alla produzione contemporanea straniera. Inoltre, abbiamo ritenuto opportuno rilevare i dati relativi alle prime esecuzioni assolute per l'Ente di opere (lirica e/o balletto) di autori italiani del passato mai rappresentati o non rappresentati in questo secolo.

La ricerca è stata progettata in vista del convegno internazionale «La condizione del compositore oggi» tenutosi nell'Ottobre 1985 a Roma; per la raccolta dei dati abbiamo fatto ricorso, nella prima fase, alle notizie fornite direttamente dagli stessi Enti Lirici, ai dati pubblicati nel Libro Bianco AGIS-ANELS, del Novembre 1976, sugli Enti Lirico-Sinfonici, all'aiuto di collaboratori esterni, nella fase definitiva, alla ricerca ed al controllo diretto dei dati presso gli archivi degli Enti Lirici.

I dati che presentiamo sono limitati a quelli necessari per comprendere il percorso della produzione contemporanea negli Enti Lirici negli ultimi quarant'anni rispetto a quella di repertorio, per scorgere le differenze e valutare l'impegno, sia dello Stato, sia di ogni singolo Ente Lirico rispetto alla produzione di opera e balletto contemporanei.

Essi sono articolati in:

- *data di prima esecuzione*
- *cast produttivo (direttore, regia, coreografia, etc.)*
- *numero complessivo delle rappresentazioni*

Vogliamo esprimere un ringraziamento particolare a:

- *Paolo Manca - Responsabile Ufficio Musica dell'AGIS*
- *Gianni Tangucci, Marisa Baraldi, Pier Paolo Sabbatini, Annamaria Monetti - Teatro Comunale di Bologna*
- *Ludovica Romagnino - Istituzione dei Concerti e del Teatro Lirico Pierluigi da Palestrina di Cagliari*
- *Lamberto Scotti, Carlo Arborio Mella - Teatro Comunale di Firenze*
- *Franco Sostegni, Corrado Bonini - Teatro Comunale dell'Opera di Genova*
- *Renato Garavaglia, Dino Belletti - Teatro alla Scala di Milano*
- *Giovanni Altavilla, Sandro Rossi, Enzo Venturini - Teatro San Carlo di Napoli*
- *Karl Martin - Teatro Massimo di Palermo*
- *Marina Poscia - Teatro dell'Opera di Roma*

— *Piero Rattalino, Ugo Sandroni - Teatro Regio di Torino*
— *Claudio Gherbitz - Teatro Comunale di Trieste*
— *Lamberto Trezzini, Betty Navardi - Teatro La Fenice di Venezia*
— *Maurizio Pugnaletto — Arena di Verona*

Senza il loro contributo questa ricerca sarebbe stata più lunga nei tempi e difficile da realizzare.

M.R. - D.F.T.

I precedenti

A brevissima distanza di tempo dal primo intervento finanziario di carattere organico dello Stato a favore dell'attività lirica (il R.D.L. 4 maggio 1920 n. 567, che stabiliva la devoluzione di una addizionale sui diritti erariali sui pubblici spettacoli a favore di enti autonomi lirici o di associazioni di cittadini che gestissero un teatro lirico di importanza nazionale in città di oltre 300.000 abitanti), le prime norme di sostegno esplicito o implicito alla nuova produzione musicale nazionale, vengono introdotte nell'ordinamento giuridico italiano col R.D.L. 23 gennaio 1921 n. 5, il quale devolve, dai proventi dell'importo erariale sui pubblici spettacoli, la somma annua di L. 200.000, che verrà iscritta sul bilancio di previsione del Ministero della Pubblica Istruzione (Sottosegretariato delle Belle Arti) «per lo scopo specifico della tutela ed incremento dell'arte drammatica e lirica». La commissione permanente, che ha l'incarico di erogare il fondo (ridotto nell'esercizio 1920/21 a L. 80.000), si orienta sulla divisione della somma disponibile in due premi da attribuire alle imprese che abbiano presentato le due migliori opere di autore vivente non ancora messe in scena.

Cinque anni dopo, nel 1925, il R.D. 17 settembre n. 1738, che interviene a disciplinare la destinazione dei fondi a favore dell'attività drammatica, lirica e concertistica, prevede tra l'altro sussidi o sovvenzioni «ad imprese liriche e ad autori per la rappresentazione di opere liriche riconosciute meritevoli di essere rappresentate in seguito a pubblico concorso».

Sempre nello stesso anno, all'interno della normativa sul diritto di autore (R.D.L. 7 novembre n. 1950) si stanzia nel bilancio di previsione del Ministero dell'Economia Nazionale la somma di due milioni di lire da erogarsi «per incoraggiamenti ad autori, ad Enti ed istituti che abbiano eseguito o promosso opere di particolare pregio ed importanza per la cultura e l'industria», ivi comprese «opere di carattere prevalentemente artistico, scientifico e letterario». È questo, peraltro, un sostegno di portata troppo generale, i cui effetti sulla musica sono scarsamente significativi.

È nella metà degli anni '30, nell'ambito dell'azione di intervento complessivo del Regime Fascista su tutta l'area della cultura, dell'informazione e dello spettacolo, che si interviene anche, più che altro indirettamente dal punto di vista normativo e assai più concretamente attraverso la gestione di una articolata serie di strumenti di finanziamento e di controllo, anche nel campo della nuova produzione[1].

Nel 1936, il R.D.L. n. 438 del 3 gennaio dispone la costituzione degli Enti Autonomi Lirici da parte dei Comuni e degli Enti che organizzano stagioni liriche, e ne regola minuziosamente strutture, organizzazione, finalità. Non viene indicata esplicitamente la tutela della produzione musicale nazionale, si indica genericamente che «l'attività degli enti non deve avere fini di lucro, ma ispirarsi a criteri d'arte ed essere intesa soprattutto alla educazione musicale e teatrale del popolo».

Nello stesso giorno, il R.D.L. n. 720 che disciplina la concessione delle sovvenzioni per la gestione di stagioni liriche, di compagnie drammatiche, ecc. si propone esplicitamente di «riportare i teatri di provincia alla loro funzione di formazione di artisti e di diffusione della nuova produzione», soprattutto di autori italiani. All'art. 9, si stabilisce che «il Ministero per la stampa e la propaganda, nel fissare la misura della sovvenzione terrà conto speciale, per quanto si riferisce alle stagioni liriche, della inclusione in cartellone di opere appartenenti ad autori viventi e che siano state rappresentate per la prima volta nel Regno in epoca non anteriore ai cinque anni; per le opere liriche non mai eseguite, il Ministero terrà conto in particolare, ai fini della misura della sovvenzione, solo la inclusione in cartellone di quelle opere nuove che siano state dichiarate degne di particolare appoggio dall'apposito Comitato di lettura per opere musicali costituite presso la Società italiana degli autori ed editori».

Il decreto n. 720 su pressione della Federazione degli Industriali dello Spettacolo, viene abrogato appena due anni dopo, con il R.D.L. n. 1547 del 16 giugno 1938, per «la necessità urgente e assoluta di rendere più rapida la concessione delle sovvenzioni eliminando i motivi del ritardo dipendenti dalla rigorosa osservanza delle disposizioni» in esso contenute.

La nuova normativa non richiama l'art. 9 del R.D.L. n. 720.

Nel primo dopoguerra, la preoccupazione maggiore è quella di ricostruire le strutture e dare stabilità alle masse artistiche e tecniche. Questa viene riconosciuta con la c.d. «legge Scoccimarro», il R.D.L. 30 maggio n. 538 del 1946, che riordinando la materia dei diritti erariali sui pubblici spettacoli e dei contributi per gli enti lirici teatrali, ecc. dispone che vengano tenute presenti in modo particolare le spese necessarie per il mantenimento dei complessi stabili della Scala, del Teatro dell'Opera, del Comunale di Firenze e dell'Accademia di S. Cecilia. È questo, a nostro parere, l'elemento di gran lunga più importante per determinare la portata del sostegno economico rispetto a quelli, pure previsti, dell'esame dei programmi artistici, dell'attività svolta dagli Enti e dei bilanci.

Negli anni successivi, ha inizio la lunga serie di leggi di emergenza finanziaria che si prolungherà fino alla legge 800 e riprenderà poco dopo.

In quegli stessi anni vengono formulate proposte di riforma, istituite Commissioni parlamentari per l'esame delle gestioni degli organismi sovvenzionati, auspicati interventi a tutela «del repertorio e dell'arte contemporanea italiana»[2].

Verso la legge 800

Nel 1962, veniva presentato alla Camera il disegno di legge n. 4034. In sede di presentazione, il Ministro del Turismo e dello Spettacolo indicava tra i problemi più importanti delle attività musicali e tra gli obiettivi da affrontare quello della «tutela e incentivazione della produzione musicale italiana, senza pregiudizio comunque della libera circolazione della produzione musicale straniera».

Affermava il Ministro che «la ripresa del teatro lirico e delle attività musicali non potrà, infatti, verificarsi senza la presenza di un nuovo repertorio di novità italiane che rispecchia i fermenti e le tendenze di oggi. Il repertorio di novità italiane perciò dovrà essere efficientemente sostenuto, non attraverso l'imposizione di obblighi e di percentuali rigide bensì con adeguati incentivi economici nel quadro di una opportuna selezione qualitativa»[3].

Il disegno di legge n. 4034 non fu tradotto in legge, ma ne fu approvato uno «stralcio» di carattere finanziario. Cinque anni dopo, fu il disegno di legge governativo n. 2071, presentato al Senato, a diventare la «legge 800».

Il dibattito parlamentare, che portò all'approvazione della legge, fu dedicato in grandissima parte ai problemi degli enti lirici (la «gerarchizzazione», l'ammontare e la ripartizione delle risorse finanziarie, ecc.).

Il problema della tutela della produzione musicale italiana contemporanea fu affrontato in pochissimi interventi[4].

A conclusione del dibattito in Senato,il Ministro del Turismo e Spettacolo, On.le Corona, richiamò brevemente tra gli obiettivi del disegno di legge governativo quello della «incentivazione della produzione musicale italiana», ricordando che «il settore musicale italiano, assai dignitosamente, non vuole protezionismo e autarchia»[5].

La legge 14 agosto 1967 n. 800

Il sistema di sostegno predisposto dalla legge 800 non si indirizza esclusivamente alla produzione «nuova e nuovissima», ma è rivolto anche al recupero del patrimonio musicale del passato, anche relativamente vicino, all'incoraggiamento della sua diffusione nei circuiti normali, al sovvenzionamento generico di eventuali iniziative specializzate; ma, al di là della modesta somma prevista dall'art. 24, non ha individuato né vincolato risorse determinate ad un progetto specifico di sostegno e di sviluppo della musica contemporanea.

La legge 800/1967 ha previsto i seguenti interventi:

I) *Enti Lirici*
Incentivi a favore della nuova produzione nazionale realizzata dagli enti lirici e istituzioni assimilate (art. 24)

Allo scopo di favorire la diffusione della nuova produzione lirica e concertistica nazionale, sul fondo previsto (art. 2 lett. a) a

favore degli enti lirici, è riservata annualmente una somma non inferiore a 200 milioni di lire[6] per la concessione di contributi straordinari a favore degli enti autonomi lirici e delle istituzioni assimilate per l'allestimento e l'esecuzione di lavori italiani nuovissimi o di prima esecuzione nella città sede dell'ente o istituzione[7].

L'ultimo comma dell'art. 24 prevede l'accantonamento per l'esercizio successivo nel caso che la quota suddetta non venga in tutto od in parte utilizzata.

II) *Altri soggetti*

Contributi integrativi per attività liriche realizzate dai «Teatri di tradizione» e da altri enti o istituzioni (art. 31)

Gli speciali contributi integrativi possono essere assegnati:

— per l'allestimento di opere di autore italiano nuovissime o di prima esecuzione locale;

— per l'allestimento di opere italiane del passato non rappresentate da almeno un ventennio;

— rs1per la preparazione del materiale musicale di esecuzione di opere italiane inedite.

Sovvenzioni alle attività concertistiche (art. 32)

Tra gli elementi che determinano l'importo delle sovvenzioni sono indicati, oltre a quelli fondamentali dell'importanza culturale, della continuità e della durata di svolgimento della stagione, anche:

— il numero dei lavori presentati in prima esecuzione assoluta o per l'Italia;

— il numero dei lavori in prima esecuzione locale, dei lavori di autore italiano vivente e dei lavori di autore italiano non eseguiti localmente da almeno venti anni.

Manifestazioni liriche all'Estero (art. 34)

L'importo della sovvenzione per le manifestazioni liriche, concertistiche, corali e di balletto da effettuare all'Estero è determinato tenendo anche presente:

— l'inclusione nei programmi di opere liriche di autore italiano, la cui prima rappresentazione in Italia abbia avuto luogo nell'ultimo trentennio o di opere di autore italiano mai rappresentate.

Festivals (art. 36)

Sul fondo previsto dall'art. 2 lett. b)[8] è prevista la possibilità di sovvenzionare il festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia (con un contributo annuo non inferiore ai 50 milioni) ed altri festivals lirici, concertistici, corali e di balletto, a carattere nazionale e internazionale che, sentita la Commissione Centrale per la Musica, siano ritenuti di particolare importanza sotto l'aspetto artistico o turistico, anche in relazione all'esigenza di una più ampia diffusione della cultura musicale.

Concorsi, attività sperimentali e rassegne (art. 37)

Sempre sullo stesso fondo, possono essere assegnate sovvenzioni a enti, istituzioni e associazioni non aventi scopo di lucro che «al fine ... di stimolare la nuova produzione lirica, concertistica e di balletto...» (oltre che di promuovere la cultura musicale e di reperire nuovi elementi artistici di nazionalità italiana) effettuino concorsi di composizione ed esecuzione musicale, corsi di avviamento e perfezionamento professionale, stagioni liriche sperimentali e rassegne musicali.

Produzione italiana nuova e nuovissima alla RAI-TV (art. 38)

Il Ministro per il Turismo e per lo Spettacolo, di concerto con il Ministro per le Poste e per le Telecomunicazioni, sentito il Comitato permanente dei Ministri per il coordinamento delle attività liriche e musicali con quelle radiofonica e televisiva[9] determinerà con proprio decreto l'aliquota dei programmi musicali della RAI-TV da riservare alla nuova e nuovissima produzione lirica e concertistica nazionale.

La crisi finanziaria degli anni '70

Negli «anni '70», le difficoltà finanziarie degli enti lirici vengono affrontate con una serie sempre più fitta di leggine finanziarie d'emergenza. In esse, la preoccupazione maggiore è quella di tamponare le falle, di arginare la spirale dell'aumento dei costi, puntando sul blocco degli organici (L. 811 del 1973, etc.), sull'obbligo del pareggio. In tale situazione, almeno dal punto di vista normativo, il problema della produzione musicale «nuova e nuovissima» perde rilievo; si trova un riferimento all'art. 24 della legge 800 nella «leggina» n. 811 già citata, mentre assumono progressivamente più rilievo l'attività all'estero degli enti lirici (a partire dalla legge 426/1977) o gli effetti turistici delle manifestazioni (legge 182/1983).

Si può esprimere un giudizio sugli effetti, qualitativi e quantitativi, che le norme della legge 800 hanno conseguito? L'opinione più diffusa è che essi siano sta-

ti marginali e deludenti. Tuttavia, si può anche affermare che, piuttosto che le specifiche misure di sostegno, abbia funzionato nel suo complesso il sistema musicale attivato dalla legge 800 e che all'interno di esso, nei confronti della musica contemporanea, abbiano giocato fattori culturali prima ancora che economici. In sostanza, la musica contemporanea, italiana e straniera, ha trovato o non ha trovato spazio a seconda della più o meno accentuata sensibilità delle istituzioni e dallo sviluppo di iniziative più o meno spontanee, le quali hanno avuto accesso alle sovvenzioni.

È mancata, crediamo, una politica, una strategia, che sapesse individuare obiettivi e strumenti più avanzati (basti pensare all'assenza di qualsiasi forma di sostegno a laboratori di ricerca di informatica musicale, a strutture simili all'I.R.C.A.M., a circuiti «forti» di diffusione della musica contemporanea, alla formazione di complessi specializzati, ecc.).

Le prospettive nel disegno di legge ministeriale sullo «spettacolo dal vivo»

Dopo l'approvazione della «legge madre», la legge n. 163 del 30 aprile 1985, che ha istituito il fondo unico per lo spettacolo ma non ha affrontato, per ovvie ragioni, gli indirizzi specifici dei diversi settori dello spettacolo, il Ministero ha recentemente diffuso lo schema di disegno di legge sullo «spettacolo dal vivo» (musica, danza, teatro).

In esso viene presa in considerazione la produzione contemporanea tanto nel campo musicale, che in quello della danza e della prosa.

Nel titolo che contiene le disposizioni generali, tra i requisiti che gli «organismi stabili di produzione» (gli attuali enti lirici e istituzioni concertistiche assimilate) debbono possedere per essere riconosciuti tali, vi è anche, nell'ambito della programmazione annuale di spettacoli, la riserva di «un significativo rilievo al repertorio nazionale contemporaneo ed in particolare a quello non caduto in pubblico dominio ai sensi della vigente legislazione sui diritti d'autore» (art. 5, g).

A proposito di tali strutture, per il cui riordinamento è prevista la delega al Governo, si dispongono anche *contributi finanziari straordinari* a quegli enti e istituzioni che, fra l'altro, «utilizzino, in una percentuale congrua a tutela della cultura italiana, l'opera di autori, compositori, esecutori e interpreti di nazionalità italiana» (art. 7, n. 5).

Nel titolo II, che disciplina gli interventi con cui lo Stato contribuisce al sostegno finanziario delle attività, queste norme vengono riprese alla lettera.

Pertanto, all'art. 11, gli *interventi ordinari* a favore degli organismi stabili di produzione sono condizionati anche al «rilievo dato ad opere contemporanee, con particolare riguardo a quelle di autori italiani non cadute in pubblico dominio» ed alla «utilizzazione, in una percentuale congrua a tutela della cultura italiana, dell'opera di autori, compositori, esecutori e interpreti di nazionalità italiana», nonché per specifiche ed organiche iniziative di ricerca e sperimentazione. Per gli *organismi non stabili*, invece, si fa riferimento al loro valore storico e culturale, alla capacità progettuale e impegno artistico degli spettacoli programmati, alla durata di svolgimento della stagione, al grado di diffusione degli spettacoli, alla continuità e grado di professionalità della direzione e dei quadri artistici e tecnici. Al contrario, il «rilievo dato al repertorio nazionale contemporaneo, con particolare riferimento a quello non caduto in pubblico dominio» dai «circuiti» (art. 13) influisce sulla misura degli interventi di sostegno finanziario.

Se per rassegne e festival si pone attenzione quasi esclusivamente al loro «rilievo nazionale o internazionale» (art. 14), per le attività di ricerca, sperimentazione e formazione, invece, viene attribuito «particolare interesse» alle «iniziative di soggetti pubblici o privati, che, forniti di laboratori attrezzati per la musica elettronica e del calcolatore, operino sempre con specifici progetti di ricerca per la diffusione di tale musica e garantiscano altresì la massima possibilità di utilizzazione delle loro attrezzature ai compositori e agli studiosi» (ivi).

Infine, viene prevista la istituzione, da parte del Ministro del Turismo e dello Spettacolo, di dodici premi

nazionali annuali, da destinare ad autori, compositori, esecutori o interpreti italiani di musica, danza e teatro di prosa (art. 18).

Fin qui il testo governativo. In sostanza, si prevede un sistema piuttosto elastico (o generico?), in cui molto è lasciato alla effettiva volontà delle strutture musicali e, in ultima analisi, alla logica del mercato. Forse, un approfondimento ulteriore, magari con un contributo più accentuato dei musicisti e degli operatori musicali, non sarebbe inopportuno. E con uno sguardo più attento a ciò che avviene fuori dai patrii confini: all'Ovest (e all'Est) c'è parecchio di nuovo.

Marcello Ruggieri

[1] Per una approfondita analisi dei rapporti tra i musicisti italiani ed il regime fascista, cfr. «Musica e musicisti nel ventennio fascista», Firenze 1984, di F. Nicolodi. Per una sintetica ma esauriente analisi degli aspetti essenziali della politica musicale del Fascismo e in questo dopoguerra, cfr. «Oltre le quinte», Venezia 1983, di L. Trezzini e A. Curtolo, nonché «Lo Stato della organizzazione musicale: la svolta del fascismo e la sua lunga durata», di L. Pestalozza (Musica/Realtà, 5/1981). Cfr. anche «Tra riforme e compromessi. Il Teatro musicale in Italia tra 1920 e 1980», di G. Azzaroni, Bologna 1981 e il capitolo «L'intervento pubblico nel settore delle attività musicali» di E. Grassi nel volume «Intervento pubblico e libertà di espressione nel cinema, nel teatro e nelle attività musicali», a cura dell'I.S.L.E., Milano 1974. Infine, per una accurata documentazione della politica radiofonica pubblica in campo lirico, cfr. «50 anni di opera lirica alla RAI 1931-1980», Torino 1981, di G. Gualeri e C. Marinelli Roscioni.

[2] Cfr. la relazione presentata al Parlamento nel 1953 da Nicola De Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo.

[3] Cfr. E. Capaccioli-P. Russo: Codice dello Spettacolo - Vol. II di aggiornamento al 31 marzo 1968 - pagg. 232 e sgg. La citazione richiamata nel testo è a pag. 247.

[4] Il sen. Fabiani (PCI) accusò le norme proposte di avere «carattere protezionistico» e di «porre una limitazione dannosa allo sviluppo culturale del Paese», sostenendo che «se si vuole vedere il problema dal punto di vista della formazione culturale del popolo italiano, non si può mettere su un piano diverso un'opera nuova scritta da un autore straniero: l'esecuzione di un'opera nuova è sempre un fatto di cultura ma soltanto se quest'opera ha un certo livello artistico: se questo è assolutamente deficiente significa spendere inutilmente i denari e non fare opera di cultura».

Il sen. Bartolomei (DC), sostanzialmente d'accordo su questo punto, affermava che lo Stato aveva il dovere sì di «garantire il mantenimento di una tradizione musicale quale è quella dell'opera», ma doveva altresì «evitare di incrementare la diffusione di tende ad ossigeno per prolungare situazioni preagoniche per far sopravvivere artificiosamente prodotti nati morti», riferendosi tanto a questi che alle strutture teatrali.

Al contrario, il sen. Ajroldi, era d'accordo «sull'importanza degli incentivi per la produzione e la diffusione musicale nazionale», rilevando peraltro che le novità erano state purtroppo solo circa una sessantina in ben venti anni ed auspicava un fecondo scambio con la produzione estera e con complessi lirici stranieri (Per questi interventi, cfr. E. Capaccioli-P. Russo: Codice... pagg. 615/616, 625, 637).

[5] Ivi, pag. 659.

[6] Nei primi anni l'utilizzazione del fondo si è mantenuta sull'80%. Tale quota era inferiore al 10% della sfera complessiva per gli allestimenti ed è, progressivamente, nettamente diminuita.

[7] La formula della «prima esecuzione locale» ha, naturalmente, inciso sul recupero di «opere di autori del passato mai o raramente eseguite». Cfr. «Libro bianco AGIS-ANELS sugli Enti Lirico-Sinfonici», Dossier n. 13, Roma 1976.

[8] È quello riservato alle attività musicali non realizzate dagli enti lirici ma dagli altri soggetti la cui attività è disciplinata dal titolo III della legge 800, NdR).

[9] Il Comitato, richiamato dall'art. 4 della legge 800, è stato previsto inizialmente dall'art. 2 della legge 4 novembre 1965 n. 1213 sulla cinematografia. Esso è composto dai Ministri per il Bilancio, per il Tesoro, per la Pubblica Istruzione, per le Poste e Telecomunicazioni, per l'Industria e Commercio, per le Partecipazioni Statali, per il Turismo e lo Spettacolo e dal Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio per le informazioni. Il Comitato ha lo scopo di «determinare le direttive generali della politica nel settore della cinematografia e dei mezzi audiovisivi e televisivi e di assicurare, nel quadro delle predette direttive, il coordinamento dell'attività e degli interventi dei Ministri competenti».

Non è senza significato che le prime provvidenze legislative volte a favorire in Italia la rappresentazione di melodrammi di autori contemporanei, e che possono farsi risalire segnatamente al R.D. 1925, coincidano con la crisi del linguaggio musicale e, particolarmente, di quello del teatro d'opera.

La dissociazione tra committenza e artista, che si registra in tutto l'arco del Novecento, produce effetti assai vistosi per quanto riguarda l'opera in musica, e ciò per due motivi: si trattava, da un lato, di una produzione musicale molto costosa e complessa, che richiedeva la mobilitazione di ingenti masse di esecutori e il concorso di altre espressioni artistiche. Tale complicato e dispendioso meccanismo era d'altra parte destinato a produrre spettacoli che, per giustificare il senso stesso dell'operazione, dovevano essere fruite da una larga fascia di spettatori. Appare dunque chiaro come l'equilibrio tra costo e giustificazione dello stesso era potuto sussistere quando nel Sette e Ottocento, a realizzazioni relativamente poco onerose e talvolta anche poco curate, faceva riscontro una richiesta particolarmente estesa.

La crisi del linguaggio musicale conduce inavvertitamente, ma molto celermente, i teatri d'opera a trasformarsi da produttori di nuovi manufatti a musei. Il favore del pubblico infatti non abbandona affatto larga parte di quel grande magazzino che è il repertorio melodrammatico; esso però mostra sempre maggiore diffidenza nei riguardi della nuova produzione. Se, come la musicologia è incline ormai a ritenere, l'ultima opera di Puccini può considerarsi l'ultimo grande melodramma che sia apparso sulle scene, è curioso verificare come proprio il 1925 (l'anno successivo alla morte dell'autore di *Turandot*) faccia da spartiacque tra un mondo che inesorabilmente finiva e l'artificioso tentativo di tenerlo in vita.

Non si vuole, né è questa la sede, formulare un giudizio critico sul corpus di opere di teatro musicale prodotto in quest'ultimo mezzo secolo. Bisogna dire, d'altra parte, che si tratterebbe d'impresa non facile, perché l'accavallarsi dei linguaggi che ha caratterizzato la musica del Novecento e la dissoluzione delle forme che è stata alla base di questo turbinoso rinnovamento, rende ancora molto problematica una distaccata lettura delle diverse forme che il tramontato melodramma ha assunto nei nuovi panni di teatro musicale. Si vuole soltanto rilevare come essi, l'abbiamo già detto, non abbiano se non in minima misura incontrato i favori di quel pubblico cui avevano l'ambizione di rivolgersi. È infatti da considerare la non invidiabile condizione in cui si è venuto a trovare il compositore d'opera nel nostro secolo. Laddove, per la musica strumentale, alla scomparsa o usura delle architetture codificate si è accompagnata una ricca sperimentazione di nuove soluzioni formali che talvolta, nelle loro estreme prospettive, postulavano una diversa fruizione anche in aperta contraddizione con quella che era venuta cristallizzandosi nei secoli precedenti, il compositore d'opera rimaneva vittima dell'equivoco insito nella stessa pratica del teatro musicale. Questo infatti ben difficilmente avrebbe potuto porsi in modo alternativo a un rituale che gli stessi luoghi in cui esso avveniva imponevano rispettoso di gesti pressoché immutabili. Anche le opere più radicali della prima metà del secolo, da Berg a Stravinskij, non hanno potuto o voluto sconfessare quei principi su cui il teatro musicale per tre secoli si era fondato. In realtà, una nuova visione di spettacolarità avrebbe richiesto innanzitutto spazi nuovi in cui proporsi, laddove al contrario tutte le maggiori esperienze del teatro musicale contemporaneo sono state inserite non senza danno entro quelli che, come abbiamo detto, sempre più chiaramente andavano delineandosi come musei volti alla conservazione di un patrimonio non più suscettibile di modificazioni, tanto più affascinante quanto più fermo nel tempo.

La presente indagine prende in esame la strategia culturale adottata dagli Enti Lirici italiani per la produzione contemporanea italiana dal 1947 al primo semestre dell'anno in corso. Non sfugge a nessuno come si tratti di una ricognizione poco esauriente, giacché proprio la produzione non italiana ha finito con l'influire in modo determinante sullo sviluppo di quel melodramma che italiano era stato quasi per de-

stino di nascita. È in corso di preparazione lo studio dedicato al teatro musicale non italiano, e certamente quando anch'esso sarà pubblicato potremo disporre di uno strumento di conoscenza molto soddisfacente. Tuttavia non sarà inutile esplorare quali strade tale strategia abbia tentato di percorrere per quanto riguarda la produzione italiana.

Uno sguardo all'indice analitico posto alla fine del volume mostra come, a parte talune eccezioni significative, la scelta sia stata orientata verso quegli autori che più brillantemente hanno saputo coniugare l'esigenza di proporre un teatro moderno con quella di assicurare la sopravvivenza di quelle formule che avevano garantito il melodramma del passato. Ecco per esempio la grande presenza di Menotti, del quale sono state rappresentate 12 opere. Talune di esse, come *Il console* o la *La medium*, hanno trovato ospitalità in numerosi teatri della penisola. Menotti rappresenta in un certo senso il caso più significativo, perché si tratta di un autore che, vivendo e operando fuori d'Italia, veniva recepito per la risonanza della sua produzione a livello internazionale e la duttilità mostrata nell'inserirsi nei repertori di tradizione. In altri casi la cospicua presenza di opere nei cartelloni va letta più come omaggio alla nobiltà della poetica perseguita dall'autore che come un reale bisogno sollecitato dai fruitori. È il caso di Ildebrando Pizzetti, anch'egli presente negli stessi anni con 12 opere, talune rappresentate in quattro città. Lo stesso potrebbe dirsi di Gian Francesco Malipiero, che risulta essere l'autore più eseguito (19 opere). Va notato, però, che la maggior parte di esse sono state rappresentate una volta sola, segno della scarsa incidenza che il suo teatro ha avuto nella realtà musicale italiana. Lo stesso discorso potrebbe farsi per Giorgio Federico Ghedini: delle sette opere inserite nei cartelloni degli Enti Lirici, quattro non vennero mai riprese e una sola, *La pulce d'oro*, fu rappresentata in quattro città. Talvolta la presenza di un autore nelle stagioni d'opera è riconducibile alla sua precipua attività nell'ambito della città in cui è vissuto e ha operato: è il caso di Jacopo Napoli che, direttore del Conservatorio partenopeo fino al 1962, è rimasto legato alla sua città natale da interessi operativi e culturali anche dopo il suo trasferimento a Milano. Delle nove opere che di lui sono state rappresentate in Italia, ben sette sono state infatti inserite nelle stagioni del San Carlo. In taluni casi tale rapporto determina nettamente l'inclusione delle proprie opere nei cartelloni lirici come ad esempio è accaduto a Valentino Bucchi, i cui lavori sono scomparsi dalle programmazioni dopo la morte dell'autore.

Il rifiuto del tradizionale fruitore di melodrammi a recepire nuove proposte condiziona comunque la sopravvivenza delle stesse, sicché molto raramente a una prima assoluta seguono delle riprese. Delle cinque opere di Niccolò Castiglioni rappresentate tra il '78 e l'83 a Palermo, Firenze, Roma, non una è stata mai ripresa da altri Enti; lo stesso si dirà di Aldo Clementi, lo stesso addirittura di un compositore fondamentale e celebre come Bruno Maderna. Quattro lavori (di cui due balletti) sono stati inseriti tra il '68 e l'83 nei cartelloni di Bologna, Milano, Palermo, Roma, ma non uno è stato replicato; lo stesso può osservarsi per Franco Mannino, delle cui sei opere rappresentate tra il '57 e il '73 una sola è stata ripresa (*Luisella*, a Napoli, dopo la prima palermitana); e ancora potrebbe citarsi il caso di Nino Rota, le cui sette opere solo in tre casi sono state riprese.

A questo rifiuto non sfuggono autori contemporanei di particolare rilievo, come ad esempio Salvatore Sciarrino, del quale sei lavori sono stati presentati in sei diverse città tra il '73 e l'81, senza che uno solo venisse successivamente ripreso. A queste regole si sottraggono solo pochi nomi che, per motivi diversi, riescono ad instaurare un rapporto vitale con la realtà musicale che si agita intorno a loro. Di Luciano Berio sono stati rappresentati in Italia in questi anni dodici lavori. Di questi, tre sono stati ripresi in altre città dopo la prima e addirittura uno di essi, *Laborintus II*, è stato presentato da cinque Enti Lirici. Un cenno a parte meritano i due musicisti italiani più illustri di quest'ultimo mezzo secolo. Di Luigi Dallapiccola sono state eseguite in Italia sei opere; tra esse va ricordato *Il prigioniero*, messo in scena in sette città tra il 1950 e il '75, mentre *Volo di notte* lo è stato in tre. Anche nel caso di Dallapiccola, tuttavia, si noterà purtroppo come l'inse-

rimento di suoi lavori nei cartelloni degli Enti cessa con la morte dell'autore, avvenuta proprio nel 1975. È questo l'ultimo anno in cui opere di Dallapiccola sono incluse nelle stagioni dei teatri d'opera: Palermo rappresenta *Il prigioniero* e o Genova *Volo di notte*. Eguale fortuna registra la produzione di Goffredo Petrassi; dei sette lavori rappresentati, quattro vengono ripresi; tra questi *Il Cordovano*, messo in scena tra il '49 e il '76 in nove città, può indicarsi come uno dei rari casi di opera contemporanea entrata in repertorio. Termineremo questo rapido sguardo sul rapporto tra autori di opere e fruizione, citando Renzo Rossellini, la cui produzione, pur non incidendo in modo determinante sullo sviluppo del linguaggio musicale, ha avuto la duttilità necessaria per trovare un non effimero inserimento nella stagione degli Enti Lirici, almeno in un certo periodo. Molte sue opere sono state riprese dopo la prima rappresentazione e una di queste, *La guerra*, è stata presentata tra il '56 e il '59 a Napoli, Roma, Bologna e Torino.

* * *

L'attività degli Enti Lirici non è stata costante negli anni che questo volume documenta; costante è stata però la prudenza delle direzioni artistiche ad accogliere subito le ricerche più avanzate. Tra il 1947 e il '60 gli autori rappresentati sono essenzialmente quelli della generazione che tentava di mantenere in vita una concezione del teatro musicale più o meno esplicitamente legata alla tradizione. Con qualche rara eccezione, riconducibile sempre ai nomi di Petrassi e Peragallo, per citare i più importanti, gli autori più rappresentati sono Pizzetti, Ghedini, Menotti o Malipiero. Si va anche verso un recupero di grammatiche meno attuali come può essere Franco Alfano o Pietro Canonica. Anche dopo il 1960, che può considerarsi l'anno in cui la nuova musica trova ufficiale collocazione attraverso le «Settimane Internazionali» di Palermo, si nota una resistenza a inserire proposte non codificate dalla tradizione. Il 1961, il '62, il '63 vedono nei cartelloni degli Enti Lirici ancora presenti autori quali Ghedini, Fiume, Pizzetti, Menotti. Dopo l'esperimento, interessante ma poco fortunato, della rappresentazione a Palermo di *Scene del potere* di Domenico Guaccero (1968), un vento nuovo parve soffiare sui prudenti palcoscenici dei grandi teatri lirici italiani. Nel 1969 Firenze mette in scena un balletto di Luigi Nono, Palermo e Verona due balletti di Giorgio Gaslini, mentre l'anno seguente Milano presenta un'opera di Angelo Paccagnini. Il 1971 può dirsi particolarmente ricco di nuove proposte: vengono rappresentati tre lavori di Luciano Berio (Bologna, Genova, Firenze), uno di Donatoni (Venezia), due di Nono (Roma e Bologna). Nella maggior parte dei casi si tratta di balletti, ed è questo un dato significativo, giacché mostra come una forma più libera da condizionamenti e mediata dalla dimensione plastica della danza potesse più facilmente accogliere e giustificare partiture basate su articolazioni linguistiche nuove.

Tale atteggiamento di apertura porta a un altro anno notevolmente ricco quale è il 1973, in cui si rappresentano quattro lavori di Berio, uno di Guaccero, uno di Manzoni, uno di Sciarrino, mentre per la prima volta il nome di Bussotti è presente nel cartellone di un Ente Lirico. *La Passion selon Sade*, già rappresentata a Palermo nell'ambito della Settimana Internazionale di Nuova Musica, viene infatti inserita nella stagione del Teatro Comunale di Genova. Nello stesso anno un'altra opera fondamentale nel panorama della musica nuova, *Amore e Psiche* di Sciarrino, viene rappresentata a Milano. Il clima favorevole alle nuove esperienze continua ancora fino alle soglie degli anni '80. Nel 1976 ben sette lavori di Bussotti vengono messi in scena tra Milano e Firenze; anche in questo caso, però, si tratta di balletti. Di Berio vengono rappresentati due lavori, uno dei quali, *Visage*, nello stesso anno a Bologna e Venezia. Il 1978 segna uno dei punti di massima disponibilità nei riguardi della nuova musica; dei nove autori inseriti nei cartelloni degli Enti Lirici, ben sette possono ricondursi alle poetiche d'avanguardia: Berio, Bussotti, Castiglioni, Clementi, Pennisi, Sciarrino, Turchi.

In questi ultimi anni si assiste tuttavia a un insensibile ritorno verso una meno audace programmazione. Se il 1981 vede ancora la presenza di autori quali Berio, Bussotti, Nono e Sciarrino, il 1984, per ci-

tare un caso molto esplicito, registra presenze molto ridotte. Accanto a due lavori di Francesco Pennisi messi in scena dal Massimo di Palermo tra i Ruderi di Gibellina, possiamo registrare pochi altri inserimenti interessanti, tra cui il giovane Azio Corghi, insieme a talune riprese quali *Morte dell'aria* di Petrassi e *Maria d'Alessandria* di Ghedini. Il primo semestre dell'85 induce tuttavia a qualche speranza; del giovane Marco Tutino il Comunale di Genova ha messo in scena *Pinocchio*, mentre Milano è stata presente con due lavori di rilievo: *Atem* di Franco Donatoni e soprattutto *Prometeo* di Nono.

Uno sguardo alle schede dei singoli Enti mette in luce le differenti strategie culturali che hanno indirizzato le programmazioni. Il Teatro Comunale di Bologna ha presentato in media un nuovo lavoro per anno tra il '48 e il '53, registra complete assenze tra il '54 e il '56 e mostra una più vivace attività solo nel 1966 (quattro lavori) e nel '68 (cinque nuove proposte). Ancora un anno interessante può dirsi il 1971, mentre dall'81 all'85 non viene presentata nessuna nuova produzione. Il Teatro Pierluigi da Palestrina di Cagliari è attivo solo a partire dal 1966, anno in cui vengono presentati quattro lavori. Negli anni seguenti la produzione non è molto ricca a esclusione del '69 e del '72 (tre lavori per ciascun anno). Tra il '77 e l'85 non viene presentata alcuna nuova produzione, se si eccettua il 1983 (*Le campanule* di Renosto).

Molto ricca, al contrario, l'attività del Teatro Comunale di Firenze: in media due, tre lavori per anno, con punte anche notevolmente superiori. Va segnalato in particolare il 1960, anno in cui il cartellone è ricco di tre nuovi lavori e due riprese storiche; ancor più il 1972 con otto nuovi lavori e il 1976 (anche in questo caso otto lavori). Da rilevare che molto spesso le nuove proposte vengono ospitate in spazi alternativi; al Teatro della Pergola, ad esempio, si rappresentano nel 1983 opere per ragazzi, segno, questo, di una ragionata programmazione tesa a stimolare nuovi fruitori.

Non molto ricca ma equilibrata la programmazione del Teatro Comunale di Genova, sempre presente tra il '68 e l'85 con almeno una nuova proposta o una ripresa storica. Estremamente ricchi, invece, i cartelloni del Teatro alla Scala di Milano. Frequentemente le stagioni inseriscono tre nuovi lavori per anno; in alcuni casi (1969, 1971, 1973) anche cinque o sei nuove proposte accanto alle riprese storiche. Solo nel '78 Milano non ha presentato nuova produzione.

Anche il San Carlo di Napoli registra una programmazione vivace e attenta. Segnaliamo il 1969, anno in cui vengono presentati due balletti di Petrassi e Dallapiccola, *Lo straniero* di Pizzetti e *Burlesca* di Veretti. Nel '72 sei nuovi lavori e una ripresa storica. Soltanto nel primo semestre dell'85 Napoli non presenta nuova produzione.

Non molto rilevante la programmazione del Teatro Massimo di Palermo; tra il '51 e il '53 non vengono presentate nuove produzioni e lo stesso si dirà per gli anni '60-'62 e il '65. Un interessante risveglio si nota a partire dal 1970 e in particolare vanno ricordate le programmazioni del 1972 (quattro lavori, tra cui *Laborintus II* di Berio) e del 1978 (ancora quattro lavori: Togni, Pennisi, Castiglioni e Giuranna). Il momento del maggior impegno dell'Ente palermitano può forse dirsi il 1984, con la presentazione tra i Ruderi di Gibellina, come già ricordato, del ciclo *L'Orestea di Gibellina* per la musica di Francesco Pennisi. L'importanza di questo esperimento risiede nel tentativo di proporre una nuova spettacolarità che trascenda i limiti del teatro d'opera in favore di una visione globale delle diverse dimensioni artistiche. In questo senso grande importanza assumono le macchine spettacolari di Arnaldo Pomodoro.

L'Opera di Roma è stata presente in modo equilibrato e continuo. Solo nel 1959 e nel 1977, nel 1984 e nel primo semestre '85 non ha presentato nuova produzione. Negli altri anni sono stati messi in scena in media due lavori con punte nel '71 (Bucchi, Malipiero, Nono) e nel 1973 (Bettinelli, Guaccero, Viozzi, Gargiulo, Fiume).

Del pari equilibrata la programmazione del Teatro Regio di Torino, pur con alcuni vuoti; non viene presentata alcuna nuova produzione nel 1949, nel 1964-'66, 1978-'79, 1982-'83 e primo semestre '85. Negli altri anni vengono messi in scena in media uno-due la-

vori, mentre solo nel '73 si segnala una produzione più ricca con tre prime esecuzioni (Banfield, Negri, Correggia) e una ripresa storica.

Molto modesta la produzione del Teatro Comunale di Trieste; nel 1973-'75 e dal 1977 all'84 non vengono presentate nuove produzioni; negli altri anni in genere viene inserito un nuovo lavoro, a eccezione degli anni '67 e '69, nel corso dei quali vengono inserite opere, tra le altre, di Petrassi, Vlad, Peragallo e Tosatti.

Discontinua la produzione del Teatro La Fenice di Venezia. Tra il 1950 e il '54 viene presentata una nuova opera per anno, ad eccezione del 1953, in cui non si ha nessuna nuova produzione, e così per gli anni che vanno dal '55 al '60. Ancora qualche rara presenza negli anni '61, '63 e '64, mentre bisogna andare al periodo '69-'74 per trovare una programmazione più audace (Petrassi e Vlad nel '69, Donatoni nel '71, Dallapiccola nel '73). Interessante il 1976, anno in cui vengono rappresentati i balletti *Visage* di Berio e *Il mantello rosso* di Nono e, ancora di Berio, l'opera *Laborintus II*. Il 1980 vede la prima esecuzione assoluta di *Cailles en sarcophage* di Sciarrino e il 1981 quella di *ES* di Clementi. Dal 1982 al primo semestre di quest'anno non è stata presentata nessuna nuova produzione.

Non rilevante la programmazione dell'Arena di Verona. La connotazione del tutto anomala di questo teatro scoraggia infatti proposte che si discostino radicalmente da una collaudata tradizione; interessante qualche ripresa storica, tra cui ricordiamo il *Falstaff* di Salieri nel 1975 e *Il Finto Stanislao* di Verdi nel maggio di quest'anno.

Da questa rapida analisi poco può desumersi sulla strategia culturale adottata dagli Enti Lirici nei riguardi della nuova produzione. Altri dati il lettore potrà trarre da un'attenta lettura delle schede che formano il corpo centrale di questo volume, da cui sarà agevole, per esempio, evidenziare l'impegno (o il disimpegno) che ha caratterizzato questa o quella intrapresa. Così, non è senza significato che la rappresentazione bolognese dei *Sette peccati* di Veretti abbia visto Sylvano Bussotti nelle vesti di regista o, sempre a Bologna, Bruno Maderna in quelle di direttore per *Il coccodrillo* di Bucchi. In altri casi si preferisce confidare nel richiamo di un nome celeberrimo, qualè il caso di Giorgio De Chirico che a Firenze, nel '52, realizza le scene e i costumi per il *Don Chisciotte* di Frazzi. Firenze mostra di aver colto il senso «alternativo» della produzione di teatro musicale contemporaneo con l'utilizzo di uno spazio diverso da quello istituzionale qualè il Teatro della Pergola o il Giardino di Boboli. In taluni casi è lo stesso autore ad essere incaricato della direzione orchestrale o della regia e simili; e in questo senso non poteva essere altrimenti per quanto riguarda i lavori di Sylvano Bussotti, che vediamo impegnato in più ambiti di realizzazione nella sua città natale. In altri casi la messa in scena dell'opera è affidata, per la sua migliore riuscita, a un cast ormai collaudato, come avviene ad esempio a Milano per *La Santa di Blecker Street* di Menotti nel 1955. Direttore sarà Schippers e regista lo stesso Menotti, che nel '58 curerà ancora la regia della sua *Maria Golovin*. Nel '59 Adriano Lualdi dirigerà la prima esecuzione locale della sua *Figlia del Re*, mentre le scene saranno affidate al prestigioso nome di Benois. L'anno seguente un grande direttore come Scherchen verrà chiamato a dirigere *Il Dottor Faust* di Busoni, mentre il nome di Sanzogno risulta molto spesso legato alla realizzazione di opere di Dallapiccola. Altre volte a giovani, ma valenti direttori viene affidata l'esecuzione di nuove opere. Citiamo *La camera degli sposi* di Renosto diretta da Taverna in prima esecuzione assoluta nel 1972 alla Piccola Scala. Anche in questo caso è da notare l'uso di uno spazio «minore», e tale spazio l'Ente Lirico milanese quasi abitualmente prediligerà negli anni seguenti per le opere contemporanee. Al Teatro Lirico, nel 1982, Arrigo cura la regia del suo *Addio, Garibaldi*; l'anno successivo, sempre a Milano, anche *Lohengrin* di Sciarrino viene diretto dall'autore.

L'elenco potrebbe continuare, ma senza particolari dati che si discostino da quelli posti qui in evidenza. Confidiamo che la paziente attenzione di chi vorrà scorgere minuziosamente le diverse schede permetterà infine di trarre una sintesi complessiva sulle direttrici che sono state sin qui percorse.

Parlavamo prima di strategia culturale, ma in effetti sarebbe più proprio considerarla una prudente tattica: essa non ha condizionato lo sviluppo di nuovi linguaggi e di una nuova teatralità musicale, ma l'ha passivamente subìta. Tramontati i tempi in cui gli impresari teatrali determinavano fortune di autori e gusti di fruitori, il dibattito è passato ad altre arene più anguste, quali festival o iniziative specifiche, dove esigui fruitori consacrano agli autori glorie circoscritte. Né di ciò dobbiamo stupirci: è nella logica stessa della storia e non avrebbe potuto essere altrimenti. Sarebbe però auspicabile che, di questo patrimonio che la cultura musicale ha solo in superficie recepito, fosse data possibilità di una più attenta considerazione, attraverso la ripresa di quei lavori che si presume possano ritenersi i più interessanti. Sarebbe altresì auspicabile che alle ricerche dei nuovi compositori venissero destinate agili strutture e spazi più adeguati che non quelli dei solenni musei del melodramma.

Antonino Titone
Istituto di Storia della Musica
dell'Università di Palermo

Premessa . . . . . Pag. 5
Prefazione di *Marcello Ruggieri* . . . » 7
Introduzione di *Antonino Titone* . . » 13
Grafici . . . . . » 19
La produzione degli Enti Lirici
Schede a cura di *Diego Fabrizio Tomassini* » 25
Teatro Comunale, Bologna . . . . » 27
Teatro Pierluigi da Palestrina, Cagliari . » 43
Teatro Comunale, Firenze . . . . » 51
Teatro Comunale dell'Opera, Genova . » 69
Teatro alla Scala, Milano . . . . » 81
Teatro San Carlo, Napoli . . . . » 99
Teatro Massimo, Palermo . . . . » 117
Teatro dell'Opera, Roma . . . . » 131
Teatro Regio, Torino . . . . . » 147
Teatro Comunale Giuseppe Verdi, Trieste » 161
Teatro La Fenice, Venezia . . . . » 171
Arena, Verona . . . . . » 185
Appendice . . . . . » 194
Indice Cronologico . . . . . » 203
Indice per Autore . . . . . » 211