

Gloria GRAVINA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Criticità della fruizione
contemporanea dell'opera lirica
nei teatri. Dalla sapienza acustica
artigianale all'egemonia tecnologica**

Abstract: (Critical issues in contemporary enjoyment of Opera in theaters. *From artisanal acoustic wisdom to technological hegemony*) Since its birth, as we know it today, the Opera is the show that par excellence is performed in theaters. These, over time, have experienced slow processes of transformation that have modified some of their construction characteristics, in order to allow an ever better enjoyment, as close as possible to the real expression of the singers and the orchestra, by the public, wherever it was located in their internal space. These gradual transformations, which from the eighteenth-century theater systems have given us wonderful temples of Opera during the 19th and early 20th centuries, also had the aim of perfecting acoustic reception. At the end of the 19th century, and precisely in the mid-1990s, with the evolution of technology, it became possible to reproduce the voice, and the music, on rigid supports (discs with a shellac surface), allowing the enjoyment of the Opera masterpieces even away from the places that had consecrated them, the theatres. Almost a century later, those same astonishing technological innovations, which had based their fortune mainly on the invention of the microphone (which initially only received the voice, capturing it and transferring it recorded on the disc), despite having contributed so much to the further diffusion of the Opera in the world with the nascent recording industry, have inexorably started a process of profound transformation that has undermined and in some way corrupted the authenticity of vocal expression on stage, thus distorting the original fruition of the Opera repertoire in the theatres, in those same places that saw it grow, prosper and spread throughout the world.

Keyword: *Opera, theaters, microphone, voice, records.*

Riassunto: Sin dalla sua nascita, così come la conosciamo oggi, l'Opera lirica è lo spettacolo che per eccellenza è rappresentato nei teatri. Questi, nel tempo, hanno vissuto lenti processi di trasformazione che ne hanno modificato alcune loro caratteristiche costruttive, al fine di consentire una sempre migliore fruizione, quanto mai aderente alla reale espressione dei cantanti e dell'orchestra, da parte del pubblico, ovunque esso fosse ubicato nel loro spazio interno. Tali graduali trasformazioni, che dagli impianti dei teatri settecenteschi ci hanno consegnato meravigliosi templi dell'Opera nel corso dell'800 e nel primo '900, hanno avuto come scopo anche il perfezionamento della ricezione acustica. Alla fine del XIX secolo, e precisamente a metà degli anni '90, con l'evoluzione della tecnologia, si è giunti alla possibilità di riprodurre la voce, e la musica, su supporti rigidi (dischi con la superficie in gommalacca), permettendo una fruizione dei capolavori operistici anche staccata dai luoghi che li avevano consacrati, i teatri. A quasi un secolo di distanza, quelle stesse strabilianti innovazioni tecnologiche, che avevano fondato la loro fortuna principalmente sull'invenzione del microfono (che inizialmente riceveva soltanto la voce, catturandola e trasferendola incisa sul disco), pur avendo tanto contribuito all'ulteriore diffusione dell'Opera lirica nel mondo con la nascente industria discografica, hanno inesorabilmente dato inizio ad un processo di trasformazione profonda che ha minato e in qualche modo corrotto l'autenticità dell'espressione vocale sul palcoscenico, snaturando così l'originaria fruizione del repertorio operistico nei teatri, in quegli stessi luoghi cioè che lo hanno visto crescere, prosperare e diffondersi nel mondo.

Parole chiave: *Opera lirica, teatri, microfono, voce, dischi.*

L'opera lirica, paradosso nella società dello spettacolo.

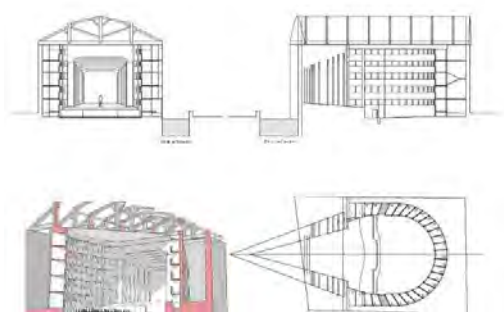
Arte sinestetica e totale, l'Opera oggi vive un evidente paradosso, che la vede da un lato, ancora viva, a rappresentare uno dei più alti prodotti della cultura europea, quale espressione di un'interazione sofisticata tra voce e spazio (Chanan, 1994) e tra drammaturgia e gesto (Blessner & Salter, 2009), e dall'altro a doversi confrontare con un sempre più invasivo ecosistema tecnologico, che rischia di falsarne la natura originaria. Infatti, oggi la fruizione dell'opera lirica avviene in una continua tensione tra quella che conosciamo come memoria acustica dei teatri storici e l'introduzione e l'utilizzo sempre più esteso di pratiche di amplificazione e mediazione elettronica, che interferiscono non poco con la percezione di quella che solo fino a qualche decennio fa conosceamo e percepiamo come vocalità naturale.

Con il presente contributo si intende analizzare le principali criticità che scaturiscono da tale tensione, interrogando tanto la dimensione storica dell'architettura squisitamente teatrale quanto le forme attuali di riproduzione e diffusione sonora¹. L'intento è quello di evidenziare come la trasformazione dei "luoghi teatrali", dalla sapienza empirica dell'acustica rinascimentale e barocca alla proliferazione delle odierne più avanzate tecnologie digitali, abbia già quasi irreparabilmente modificato non solo l'esperienza della performance, ma anche la stessa idea di "autenticità" nell'opera lirica².

Nascita del "teatro all'italiana" e consolidamento dei modelli acustici.

Dalla seconda metà del Seicento e per tutto il secolo successivo, si assiste a una trasformazione epocale che vede l'edificio teatrale abbandonare la sua forma di spazio adattato (corti interne ed esterne di palazzi o sale più o meno grandi di ricevimento o altri spazi occasionalmente usati per rappresentazioni teatrali), per assumere la funzione di quella che possiamo senza dubbio definire un'architettura specialistica. Il Teatro che segna l'avvio della stagione del melodramma pubblico è il Teatro San Cassiano di Venezia, e dal momento della sua apertura, avvenuta nel 1637, si impone l'esigenza di realizzare sale progettate ad hoc per la voce lirica (Lanza, 1997).

² È interessante l'introduzione dell'idea di mediazione tecnologica come interferenza nella percezione culturale che Hall fa già all'inizio degli anni '90, estendendo le sue considerazioni alla sfera acustica. Cfr. Hall, S. (1990). *Cultural Identity and Diaspora*, in *Identity: Community, Culture, Difference*.



Teatro San Cassiano di Venezia (1637).

La codificazione del modello “a ferro di cavallo”, perfezionata ulteriormente nel Settecento, non è solo frutto di un’intuizione estetica, ma è il punto di arrivo di un lungo processo empirico volto a studiare la propagazione del suono e la percezione collettiva. (Procopio, 2022) Il Teatro ora si distingue per tre elementi essenziali, *la sala a ferro di cavallo*, che favorisce la riflessione laterale delle onde sonore, incrementando la percezione della presenza vocale; *ordini di palchi sovrapposti*, che, creando superfici rigide e parallele, contribuiscono alla diffusione acustica; *il palcoscenico più profondo*, che permette una proiezione sonora progressiva, valorizzando tanto la voce quanto l’orchestra.

Costruito nel 1656 a Firenze dall’Accademia degli Immobili, il Teatro della Pergola è stato il primo grande teatro all’italiana; oltre ad essere considerato uno dei primi esempi di teatro stabile (in quanto dedicato alla rappresentazione teatrale in modo continuativo), ha rappresentato un vero e proprio modello architettonico di indiscussa autorevolezza che dal momento della sua apertura in poi influenzò la costruzione di numerosi teatri in Italia e all’estero.

Come il Teatro della Pergola, anche il Teatro San Carlo di Napoli del 1737 è considerato uno dei vertici insuperati per omogeneità acustica. Secondo alcune perizie

dell'epoca, fu progettato per modellarsi intorno all'idea di una voce "portante", che fosse capace di attraversare lo spazio senza aiuti artificiali¹.



Teatro della Pergola di Firenze (1656).



Teatro San Carlo di Napoli (1737).

La sapienza acustica empirica artigianale: materiali, strutture e risonanza.

La peculiarità dei teatri storici risiede nel fatto che questi erano pensati e concepiti come vere e proprie "macchine sonore". In un'epoca precedente agli studi scientifici che portarono alla nascita dell'acustica intesa come una delle discipline della fisica, architetti e artigiani svilupparono soluzioni sofisticate basate eminentemente

¹ Per un'analisi geometro-acustica moderna dei teatri settecenteschi, Cfr. Meyer, J. (2009). *Acoustics and the Performance of Music*, Springer.

sull'osservazione, con innumerevoli tentativi ed altrettante verifiche dirette¹. Le tecniche sperimentate erano sorprendentemente affini ai principi costruttivi della liuteria, che prevedevano una sapienza artigianale di altissimo livello, tale da portare il costruttore alla creazione di un corpo vibrante, a controllarne la risonanza interna per permettere una risposta vibratoria omogenea e calibrata, e a ottimizzare la trasmissione delle frequenze sonore².

Per questo motivo, per la costruzione della “macchina sonora” la scelta cadde inevitabilmente su materiali organici per assicurare prima di tutto una risonanza naturale. Infatti, il legno, materiale dominante, venne scelto non per ragioni economiche, ma per la sua risposta acustica (Gravina, 2023), poiché capace di assorbire parte delle basse frequenze, riflettere selettivamente le frequenze medio–alte e produrre una sensazione di “vicinanza sonora” anche a grande distanza.

Casse armoniche nascoste.

Una pratica oggi quasi scomparsa era quella di progettare cavità nascoste sotto la platea e sotto il palcoscenico. Botti rovesciate, camere d'aria e intercapedini lignee aumentavano la risonanza delle frequenze medie, cruciali per l'intelligibilità del testo operistico, e producevano un effetto di “sostegno” naturale alla voce, oltre all'ampliamento della percezione del volume, senza interventi artificiali. (Cingolani, 2015) Esempi paradigmatici di questa sapienza acustica empirica sono il Teatro Bibiena di Mantova e il Teatro Olimpico di Vicenza³, che è il teatro coperto più antico in assoluto.



Teatro Bibiena di Mantova (1769)

¹ Giuriati, G. (2002). Teatro e acustica: problemi antichi e attuali, Musica/Realtà. Sulla costruzione di teatri all'inizio del '900. Cfr. Gravina, G. (2000). Da Bomba a Rio de Janeiro. La famiglia D'Angelo fra Abruzzo e Brasile, in Brasil, Brasile, numero speciale di BERENICE - Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni. Bairati, E., Riva, D. (1985). Il Liberty in Italia. Laterza. Gravina, G. (2013). Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrarile Colocviului international Comunicare și Cultura in Romania Europeana, editia a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

² In questa semplice intuizione risiede l'idea del Teatro come vera e propria “macchina sonora”.

³ Il Teatro Olimpico, nel 1580 fu commissionato dall'Accademia Olimpica ad Andrea Palladio e fu l'ultima sua opera.



Teatro Olimpico di Vicenza (1580)

La riproducibilità tecnica: la nuova tecnologia e la frattura epocale.

Alla fine dell'Ottocento si assiste a un cambiamento epocale, irreversibile, dato dalla possibilità, straordinaria e impensabile fino ad allora, di catturare e fissare la voce umana, riproducendola su un supporto rigido, portatile. Il disco fonografico di Berliner (1889) rende così l'Opera "trasportabile", sottraendola alla sacralità del luogo teatrale. (Botta, 2020) Per la prima volta, *si crea una distanza tra la performance e la sua ricezione: la voce non è più inseparabile dal corpo dell'interprete e dal teatro che la accoglie* (Chanan, 1996).



Dischi in gommalacca a78 giri.

Le prime incisioni vennero eseguite in modalità acustica; i primi dischi a 78 giri infatti erano realizzati mediante incisione meccanica, soltanto su un lato, e il procedimento per l'incisione della voce prevedeva che l'artista cantasse in un convogliatore a forma di cono, che era capace di concentrare le onde sonore su una sottile membrana; le vibrazioni di quest'ultima, trasmesse tramite uno stilo, incidevano lo strato di gommalacca applicato sul disco matrice, mentre ruotava in piano, compiendo al contempo un movimento di traslazione longitudinale che generava un

solco a spirale¹. In Italia, risale all'11 aprile 1902 la prima registrazione di un disco a 78 giri²; questa si svolse a Milano, presso il Grand Hotel de Milan, per conto della Gramophone Company. Furono incisi dieci brani di repertorio operistico, interpretati dal tenore Enrico Caruso e accompagnati al pianoforte dal M^o Salvatore Cottone³. Caruso fu una vera e propria star internazionale e anche le sue registrazioni contribuirono notevolmente al successo commerciale e, in definitiva, al lancio dell'industria discografica⁴.

In questo momento storico, l'opera lirica, espressione culturale e fatto di costume squisitamente italiano, è totalmente assorbita e metabolizzata dagli italiani e già dalla metà del XIX secolo approda oltreoceano dove attecchisce in maniera straordinaria (Dell Carretto, 2020).

Grazie alla nuova tecnologia che aveva messo a punto il modo per “trasportare” la voce anche dei grandi cantanti lirici su un supporto rigido portatile, era ormai possibile ascoltare l'Opera ovunque ci fosse oggi diremmo un “lettore”, che nel caso specifico era un grammofono.

¹ Più tardi, all'inizio degli anni '20, si passò dall'incisione acustica all'incisione elettrica, che migliorò in maniera significativa la qualità sonora delle registrazioni, con l'introduzione di amplificatori a valvole e microfoni.

² In realtà quella del 1902 è la prima incisione di un cantante lirico in Italia; di fatto, in assoluto il primo disco documentato in Italia risale al 1895 ed è la registrazione di una canzone napoletana, dal titolo *A risa*, cantata da un macchietista e attore comico di Napoli, Berardo Cantalamessa, che per caso venne in contatto con l'etichetta discografica statunitense International Zonophone Company che a Milano aveva una sua sede. Soltanto qualche anno dopo, ed esattamente nel 1901 nacque proprio a Napoli la prima casa discografica italiana, la Società Fonografica Napoletana, che dieci anni dopo divenne la Phonotype Records, dall'evocativo nome americano.

³ Salvatore Cottone, pianista accompagnatore, deve la sua fama proprio alle prime incisioni su disco del tenore Enrico Caruso che accompagnò al pianoforte tra il 1902 e il 1906. Durante le prime incisioni in modalità acustica, che prevedevano l'utilizzo di coni convogliatori del suono – nel caso specifico, della voce e della musica strumentale – il pianoforte suonato dal M^o Cottone doveva essere posizionato più in alto rispetto alla normale posizione sul pavimento, affinché il suono potesse venire fuori dallo strumento alla stessa altezza della testa del cantante e quindi della voce. Infatti, nella sala in cui avvenivano le registrazioni fu approntata una piattaforma di fortuna fatta di casse di legno, su cui venne posizionato il pianoforte e su cui il pianista doveva arrampicarsi ogni volta.

⁴ L'etichetta discografica statunitense Columbia Records ed altre case discografiche realizzarono in Italia tra il 1923 e 1950 migliaia di registrazioni con un numero impressionante di dischi di musica lirica.



Grammofono da tavolo (1902)

Grammofono ad azionamento manuale (anni '90 del XIX sec.)¹

La vita della prima metà del secolo scorso vedeva inoltre sempre più spesso la presenza della radio nelle case degli italiani e non si può non evidenziare l'altissimo valore culturale di alcune trasmissioni radiofoniche musicali², che in quei primi decenni del '900 proponevano l'ascolto di brani d'opera, eseguiti da cantanti dal vivo, contribuendo così al mantenimento – per così dire – e allo stesso tempo al corroboramento di quella cultura musicale già molto presente a tutti i livelli nella popolazione.

¹ Catalogo Società Nazionale del "Grammofono", marzo 1921.

² I Grandi Concerti Martini & Rossi (dal nome ad un programma radiofonico longevo con i suoi quasi 30 anni di trasmissioni, interrotti solo negli anni del secondo conflitto mondiale) erano diventati un vero e proprio appuntamento, atteso con ansia per tutta la settimana dai radioascoltatori che negli anni divennero sempre più numerosi.



Apparecchio radio Philips con valvole in bakelite (1930) - Microfono radiofonico a carbone (1920), con molle isolanti da possibili vibrazioni del tavolo o del pavimento (Museum of Science and Industry – Chicago)

Dunque, alla ribalta del successo salgono alcuni grandi cantanti lirici, sulla scia del successo che continuava a riscuotere il melodramma; il fatto però che questi non si esibissero più solo sulle scene dei grandi teatri italiani, ma anche dal vivo, durante gli appuntamenti settimanali con la grande musica proposta dalla radio, contribuì non poco a farli conoscere a livello internazionale come “i grandi interpreti dell’Opera”. Così anche l’industria discografica che aveva raggiunto già un pubblico vastissimo e di tutte le estrazioni sociali, cavalca l’onda del successo dei cantanti lirici, ormai patrimonio nazionale, proponendo sempre più dischi di raccolte di arie d’opera, duetti e pezzi d’insieme¹.

Sin dalla sua nascita, come già detto, l’incisione discografica (che offriva la possibilità di replicazione all’infinito della voce dal vivo su un supporto “portatile”) apre la strada per un successo di portata intercontinentale a quei grandi interpreti, quali Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Aureliano Pertile, Tito Schipa² (per citarne soltanto alcuni), le cui voci esplodevano dal grammofoono, a partire dai primi decenni del secolo scorso. Da questo momento l’Opera lirica comincia ad essere conosciuta ed apprezzata in tutto il mondo (Gravina, 2013) e giunge all’apice della sua diffusione, facendo

¹ Alla fine degli anni '20 il mondo della discografia si apre ad innovazioni tecnologiche nel campo della registrazione su disco. Nel 1929 infatti c'è l'introduzione dei dischi in *durium*, che è un materiale sintetico molto più economico e di gran lunga più resistente dei primi supporti rigidi, giacché veniva prodotto utilizzando resine sintetiche e cartone.

² Enrico Caruso (1873-1921), Beniamino Gigli (1890-1957), Aureliano Pertile (1885-1952), Tito Schipa (1888-1965) furono tra i tenori più conosciuti negli Stati Uniti d’America ed in particolare Enrico Caruso riscosse un immenso successo di pubblico anche in America Latina, dove al Teatro Amazonas di Manaus, in Brasile, si esibì più volte. C.f.r. Gravina, G. (2024). *Luigi De Lilla. Una voce che incantò l’America*, in *Quaestiones Romanicae nr XII/2 Biografie, Actele Colocviului International Comunicare și Cultura in Romania Europeana*, - Sectiune Muzica și Teatru - editia a XII- iunie 2024. DOI 10.35923/QR.12.03.16

sedimentare lentamente, ma inesorabilmente, una vera e propria melomania, soprattutto in quei luoghi che erano stati mete della grande migrazione che ebbe inizio già dalla seconda metà dell'Ottocento¹.



¹ Come grandi divi internazionali, iniziarono tutti ad approdare oltreoceano in una successione dalla precisione matematica, che li vedeva protagonisti di un percorso obbligato: dai teatri italiani alla Scala e da qui, dopo tournée europee più o meno lunghe, direttamente al Metropolitan di New York. C.f.r. Gravina, G. (2013). *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrarile Colocviului international *Comunicare și Cultura în România Europeană*, edita a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

Quattro dei più grandi tenori di una schiera infinita di cantanti lirici italiani che riscossero successi strepitosi in tutto il mondo, dalle Americhe all'Estremo Oriente.

Quanto alla registrazione e alle sue innovazioni tecniche, è da sottolineare che il passaggio dalla registrazione acustica alla elettrica produce un mutamento progressivo della percezione (Gravina, 2024). Il pubblico infatti, abituandosi sempre più ad una voce proveniente da un punto molto ravvicinato e fisso, sviluppa un modello di ascolto che non corrisponde per nulla alla realtà della vocalità lirica in teatro (Benjamin, 1936). Come nota Chanan, *la registrazione non si limita a riprodurre il suono: lo ricostruisce, lo modella, lo riscrive in base a parametri tecnici e commerciali* (Chanan, 1994). In questo senso, la riproducibilità tecnica modifica l'ontologia della voce stessa.

La microfonazione nel teatro d'Opera contemporaneo: necessità o deriva?

L'introduzione del microfono nel teatro lirico segna un punto di rottura profondo¹. A differenza del teatro di prosa o della musica pop, l'opera (come pure la musica da camera) non è concepita per essere amplificata. La voce lirica così come viene emessa fa già parte di un sistema di amplificazione biologico-acustico, plasmato attraverso anni di studio della tecnica e basato sul concetto di proiezione naturale (Vitale, 2021). Tuttavia, negli ultimi decenni si assiste alla diffusione sempre più crescente sia di microfoni a condensatore, sospesi strategicamente sui palcoscenici, sia di mini-microfoni invisibili, che si mimetizzano nei costumi.

I motivi di questo uso sempre più diffuso sono certamente dovuti ad alcune precise nuove esigenze, che si possono rintracciare ad esempio nelle caratteristiche acustiche non più ottimali delle sale moderne, o nelle richieste di regie sperimentali, che per esigenze di scena per esempio alterano la posizione tradizionale dell'orchestra, o ancora nella sempre crescente ibridazione tra opera, teatro di parola ed elettronica o infine nelle aspettative di un pubblico non più abituato alla fruizione della tradizione classica e filologica, che sembra essere ormai troppo condizionato dalla perfezione sonora e dalla assoluta pulizia del suono dello studio di registrazione.

¹ Forum Musica-Classica (2011). Discussioni sulla microfonazione lirica.



Microfoni panoramici sospesi



Mini-microfono a condensatore (4,5 mm diametro testa, 13 mm lunghezza)

Il rischio più grande è a questo punto la corruzione dell'identità vocale dell'Opera, giacché l'uso spregiudicato del microfono, alterando in primo luogo la timbrica naturale e appiattendolo le dinamiche, introduce effetti di prossimità del tutto estranei alla vocalità lirica.

Cambiamento della percezione e della ricezione: ridefinizione dell'autenticità

Il pubblico contemporaneo vive immerso in una cultura dell'ascolto in cui l'iperdefinizione del suono, mediata da auricolari, sistemi hi-fi e streaming (Pernice, 2021), modifica anche l'aspettativa nel teatro e così il respiro, la distanza, il timbro vivo ma non perfettamente uniforme, che prima erano parte integrante della performance teatrale *live* e quindi percepiti come naturali, oggi possono essere recepiti come "imperfezione". Va da sé che si è in presenza di un paradosso percettivo giacché il pubblico in teatro desidera fruire senz'altro di un'esperienza "autentica", ma poi, più o meno consapevolmente, pretende dalla performance caratteristiche realizzabili solo artificialmente. Sul piano estetico, ciò produce un cortocircuito poiché l'opera lirica nasce per essere ascoltata e fruita in tutta la sua complessità *nello spazio* e non attraverso un filtro (Gravina, 2024). La sua essenza è la vibrazione fisica del suono che attraversa l'aria e il corpo degli ascoltatori spettatori, raggiungendo tutti gli spazi del teatro in maniera omogenea (Mancini, 2017). L'amplificazione, intervenendo su questa trasmissione, ne altera immancabilmente e irrimediabilmente la natura fenomenologica; ogni mediazione altera il patto percettivo con il pubblico in teatro.¹

Le sfide del futuro, tra innovazione, fedeltà filologica e nuovi spazi performativi

Il nocciolo della questione non sta nell'idea di rifiuto totale della tecnologia, poiché già solo se si pensa che oggi l'opera contemporanea vive in spazi eterogenei, come arene, teatri moderni o altri luoghi non convenzionali (Pitozzi, 2018), va da sé che dall'utilizzo di un supporto tecnico non si possa prescindere, questo anzi diventa necessario. Non si tratta dunque di demonizzare la tecnologia, ma di riflettere sul suo utilizzo etico e calibrato. Allora, alla luce di quanto fin qui detto, si aprono per il futuro diverse strade percorribili, che potrebbero prevedere ad esempio un'integrazione più eticamente sostenibile e più controllata dei supporti tecnici, con un utilizzo della tecnologia intesa come estensione discreta del teatro, e non come sostituzione della sua acustica; o ancora il recupero filologico, che va nella direzione della preservazione dei teatri storici come spazi non amplificati, difendendo così la grande tradizione vocale. Solo, quindi, con una riflessione culturale profondamente consapevole si potrà evitare che l'Opera si trasformi in un prodotto elettronico, perdendo di conseguenza il proprio valore identitario, fondato tutto sulla fisicità sonora (Chion, 1994).

In conclusione, l'opera lirica nasce in un contesto architettonico e acustico, ideato e sapientemente progettato per valorizzare l'emissione naturalmente impostata della voce umana non amplificata, in cui la stupefacente sapienza dei teatri storici, frutto di sperimentazioni empiriche sofisticate, ha reso possibile un'esperienza sonora

¹ Anche Auslander, partendo da questa ultima affermazione, riflette sulla liveness nel contesto lirico e parla di co-costruzione tra performer e pubblico. C.f.r. Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.

irripetibile, basata sulla risonanza naturale e sull'interazione fisica tra voce e spazio (Sara, 2018), le stesse a cui oggi si contrappone una modalità che invece vede l'introduzione di una forma di mediazione sempre più presente, sostanziata da microfoni, streaming e riproduzione tecnica.

Questi strumenti e queste nuove modalità, se da un lato favoriscono l'allargamento del pubblico, offrendo di fatto una maggiore accessibilità alla fruizione dell'Opera, dall'altro rischiano di alterare definitivamente la sua identità profonda. Per scongiurare tale pericolo è dunque auspicabile lo studio di soluzioni che trovino un equilibrio tra tradizione e innovazione, evitando che l'eccesso tecnologico snaturi il senso stesso dell'esperienza lirica.

Preservare quindi l'opera lirica e il suo portato culturale, considerato a tutti gli effetti un patrimonio immateriale di inestimabile valore e oggi patrimonio dell'umanità, significa preservare il suo suono e preservare il suo suono significa difendere e proteggere da contaminazioni – che potrebbero essere sempre più spregiudicate – quella mirabile relazione viva, non mediata, assoluta, che esiste tra voce e spazio (Davis, 2020).

Bibliografia

- Abbado, D., Calbi, A., Milesi, S., (a cura di). (2007). *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*. (Ediz. Illustrata). Il Saggiatore.
- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.
- Bairati, Eleonora., Riva, Daniele. 1985. *Il Liberty in Italia*. Laterza
- Benjamin, W. (1936). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.
- Blesser, B., & Salter, L. (2009). *Spaces Speak: Are You Listening?* MIT Press.
- Botta, E. (2020). *L'opera lirica nei tempi della sua riproducibilità tecnica*. OperaClick.
- Chanan, M. (1994). *Musica acustica e spazio scenico*. Il Saggiatore.
- Chanan, M. (1996). *Repeated Takes*. Verso.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision*. Columbia University Press.
- Cingolani, S. (2015). *Materiali e acustica nel teatro barocco*, Rivista di Acustica.
- Davis, M. (2020) *Acoustic Identity and Cultural Heritage*, Journal of Sound Studies.
- Del Carretto, Silvana, 2020, *Sepolti dal tempo. Note su alcuni personaggi di San Severo, poco noti o dimenticati, dei secoli passati*, Centro Grafico S.r.l., Foggia.
- Forum Musica-Classica. (2011). Discussioni sulla microfonaione lirica – Agosto.
- Giuriati, G. (2002). *Teatro e acustica: problemi antichi e attuali*, Musica/Realtà.
- Gravina, G. (2023). *Bande, repertori lirici e casse armoniche in Capitanata*, in Atti del 44° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia. 2° Tomo – Storia. San Severo 18-19 novembre 2023, (a cura di) Gravina, Armando, San Severo (FG).
- Gravina, G. (2024). *Bande e repertori lirici nell'Ottocento in transito verso il Novecento. I luoghi*, in *Quaestiones Romanicae XI*, Secțiunea Muzică și Teatru, 295- 310, DOI 10.35923/QR.11.03.23
- Gravina, G. (2000). *Da Bomba a Rio de Janeiro. La famiglia D'Angelo fra Abruzzo e Brasile*, in *Brasil, Brasile*, numero speciale di BERENICE – Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.
- Gravina, G. (2013). *Il melodramma tra emigrazione e culture*, in *Quaestiones Romanicae*, nr II/1, Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și Cultura în România Europeană, ediția a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

- Gravina, G. (2013). *Il successo del Melodramma in Estremo Oriente*, in *Quaestiones Romanicae* nr. II/1, Lucrările Colocviului internațional Comunicare și Cultură în România Europeană, ediția a II-a, 2013, JATE Press, Szeged (H).
- Gravina, G. (2024). *Luigi De Lilla. Una voce che incantò l'America*, in *Quaestiones Romanicae* nr XII/2 *Biografia*, Actele Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în România Europeană – Secțiune Muzică și Teatru – ediția a XII-a, iunie 2024. DOI 10.35923/QR.12.03.16.
- Hall, S. (1990). *Cultural Identity and Diaspora*, in *Identity: Community, Culture, Difference*.
- Lanza, A. (1997). *Architettura e musica. Dal teatro di corte al teatro pubblico*, Liguori.
- Mancini, F. (2017). *Fenomenologia della voce lirica*. Nuova Rivista Musicale Italiana.
- Meyer, J. (2009). *Acoustics and the Performance of Music*. Springer.
- Pernice, L. (2021). *Streammare l'opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*.
- Pitozzi, A. (2018). *Corpo sonoro e dispositivi tecnologici*, Acting Archives Review.
- Procopio, N. (2002). *L'Acustica Storica dei Teatri Italiani*, Musica/Realtà, n. 68.
- Sabbatini, N. (1638). *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*.
- Sara, C. (2018) *Opera Houses as Acoustic Monuments*, Heritage Acoustics Review.
- Vitale, F. (2011). *Tecnologie e percezione nel teatro musicale contemporaneo*. Itinerari Musicali.