

Giordano Montecchi

Teatri d'opera e musica da concerto. La sindrome della “classica”

[in: Marco Santoro (a cura di),
La cultura che conta. Misurare oggetti e pratiche culturali,
Bologna, il Mulino, 2014, pp. 107-73]

Musica statale e musica popolare

In un quadro culturale come quello italiano, così fortemente gerarchizzato e tradizionalista (Montecchi 2002), il riconoscimento di un diritto a una sovvenzione da parte dello Stato e, in subordine, dalle amministrazioni territoriali (Regioni, Province e Comuni) si traduce di fatto in un fattore legittimante fra i più decisivi. Al contrario, la negazione della sovvenzione pubblica equivale implicitamente a un giudizio di valore negativo. Un giudizio che, almeno per quanto riguarda il Fondo Unico per lo Spettacolo (Fus)¹, tende facilmente a convertirsi in un pregiudizio di natura estetica. Chi si occupa di arte, ad esempio la musica classica, gode del finanziamento. Chi invece si occupa di musica pop, per il Fus non esiste in quanto si tratta di commercio e non di arte. Giusti o sbagliati che siano, i criteri di assegnazione del Fus per quanto riguarda l’ambito musicale, in ottemperanza alle linee guida della legge Corona,² in effetti sono pensati esclusivamente in riferimento all’opera lirica e alla musica classica da concerto.

¹ Il Fondo Unico dello Spettacolo, istituito con la Legge 30 aprile 1985, n. 163, è il canale principale col quale il Governo assegna i finanziamenti statali ai diversi settori dello spettacolo dal vivo (fondazioni lirico-sinfoniche, musica, teatro, danza, circo) e del cinema. Ogni anno in sede di legge finanziaria viene stabilito l’ammontare del Fus da ripartire fra i vari settori secondo percentuali fissate per legge e definite poi singolarmente sia secondo criteri quantitativi, sia in base a valutazioni qualitative affidate ad apposite commissioni di esperti.

² Legge n. 800 del 14 agosto 1967. Cfr. Mibac 2011a, 170.

Nell'anno 2010 il Fus ha destinato complessivamente alla musica circa 245 milioni di € (vedi figura 1).³ Di questi finanziamenti più del 99% è andato all'opera e alla musica accademica (antica, classica, contemporanea, ecc.), mentre jazz, musica pop, folk, ecc. si sono spartiti il resto. Non si tratta di un caso eccezionale. Lo stesso accade da quando il Fus esiste. Nel 2006, ad esempio, lirica e classica assorbirono la quasi totalità di circa 260 milioni, mentre gli altri generi musicali si spartirono circa un milione di € (Mibac–Fus 2006).

Di fatto, il finanziamento da parte del Fus è una sorta di misuratore del livello di istituzionalizzazione o, per usare un termine caro a Lawrence Levine, di *sacralizzazione* (Levine 1988) di un certo genere di spettacolo e, nell'ambito di esso, di un singolo soggetto. Fin dalla sua istituzione nel 1985, la percentuale di riparto del Fus assegna una quota assolutamente preponderante, quasi la metà dello stanziamento complessivo,⁴ alle fondazioni lirico-sinfoniche, ossia 13 teatri d'opera e una società concertistica (l'Accademia di Santa Cecilia) aventi una pianta organica di qualche centinaio di dipendenti fra orchestra, coro, impiegati e tecnici. Gli altri settori finanziati con somme di gran lunga inferiori sono le altre attività musicali (fra cui anche opera), la danza, il teatro di prosa, i circhi e il cinema. Complessivamente più del 50% di ciò che lo Stato destina ogni anno allo spettacolo va dunque all'opera lirica,⁵ mentre la musica nel suo insieme (inclusa l'opera) si aggiudica una quota superiore al 60%.

³ Nel testo che segue gli importi in € o in altre valute, salvo quando espressamente indicato, si intendono in valore a prezzi correnti. Per gli importi a prezzi costanti (cioè in valore reale tenuto conto dell'inflazione), si sono utilizzati i coefficienti di adeguamento monetario riportati in Istat 2012b. Per la conversione in € o in lire di valute straniere si sono utilizzate le serie storiche annuali dell'Ufficio Italiano Cambi della Banca d'Italia, consultabili online: <http://uif.bancaditalia.it/UICFEWebroot/> [06/10/2012].

⁴ La quota percentuale riservata agli enti lirici e assimilati (divenuti poi nel 1996 fondazioni lirico-sinfoniche) che nel 1985 era del 42%, col D.M.. 28/6/1990 venne elevata al 47,811% rimanendo invariata fino al 2005. Nel 2006 la diminuzione al 46,3% suscitò un'energica protesta da parte dell'Anfols (Associazione Nazionale delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche), in seguito alla quale nei due anni successivi la percentuale risalì al 47,8%, per subire poi una lieve flessione al 47,5% nel biennio 2009-10) e infine al 47,0% nel 2011-12.

⁵ Se alle fondazioni liriche, si aggiungono le altre attività operistiche, come i teatri di tradizione, le imprese della cosiddetta "lirica ordinaria", i festival come il Rossini Opera Festival, il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, il Festival Pucciniano ecc., l'opera lirica detiene stabilmente una percentuale superiore al 50 % del Fus.

figura 1

Stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo dal 2000 al 2012
(importi in milioni di € e percentuali)

	2000	2005	2008	2009	2010	2011	2012
Fondazioni lirico-sinfoniche	239,5 (47,8%)	222,1	213,1	199,1	190,4	191,6	193,4 (47,0%)
Musica	65,4 (13,1%)	65,4	62,7	51,8	55,2	57,5	58,0 (14,1%)
Danza	7,5 (1,5%)	8,1	9,6	8,5	9,1	10,0	10,3 (2,5%)
Prosa	84,8 (16,9%)	77,5	74,3	61,3	61,0	66,0	66,0 (16,0%)
Cinema	94,5 (19,0%)	83,6	89,0	69,7	75,8	75,8	76,5 (18,6%)
Altro (circo, ecc.)	8,6 (1,7%)	7,8	7,6	6,6	6,6	6,7	7,3 (1,8%)
<i>Total</i>	501,0	464,6	456,3	397,0	398,1	407,6	411,5

(fonti: Mibac-*Relazione sull'utilizzazione del Fus*, vari anni;
Mibac-*Decreto di riparto Fus 2012*)⁶

La grande musica del passato, e l'opera in particolare, sono una presenza assai ingombrante che, sul piano istituzionale, traccia un solco profondo, marca una diversità rispetto al panorama della musica mediatica, ad esempio rispetto ai dati del mercato discografico dove la musica classica e la lirica rappresentano una quota di vendite alquanto esigua, anche se piuttosto tenace. Negli ultimi anni, secondo la Fimi⁷, di fronte al macroscopico contrarsi del mercato, opera lirica e classica hanno risentito in misura minore sia del calo delle vendite, sia dell'incremento del mercato digitale. L'effetto (vedi figura 2) è quello di un certo incremento della quota di mercato da parte della classica, uno "zoccolo duro" nella vendita dei cd, che nel periodo 2000-2009 ha registrato una flessione leggermente

⁶ Per il 2011 è stata disposta un'integrazione di ulteriori 21 milioni destinati alle Fondazioni liriche (Mibac 2012b); per la ripartizione dei fondi 2012 si veda Mibac, Decreto Ministeriale 23 febbraio 2012, disponibile sul sito:

<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/normativa-fus-e-contributi>
[26/11/2012]

⁷ La Fimi, Federazione Industria Musicale Italiana, rappresenta circa 2.500 imprese del settore discografico.

minore, indice di un verosimile “conservatorismo” di consumatori meno solleciti nel convertirsi ai files musicali.

figura 2

Il mercato discografico dell'opera e della musica classica fra il 2000 e il 2009
(dati Fimi – migliaia di unità)

	2000	2004	2005	2006	2008	2009
Totale unità vendute	48.185	30.885	29.215	26.051	18.855	15.325
Opera e musica classica	2.099	1.352	1.194	1.212	969	956
% sul totale	4,4	4,4	4,1	4,7	5,1	6,2

(fonti: CORAM 2000, ASK-Bocconi 2005, ASK-Bocconi 2006, Iulm 2008, Iulm 2010)

Per le attività di spettacolo dal vivo, l’organismo detentore delle basi dati più accreditate è l’Osservatorio dello Spettacolo della Siae che, forte di una rete capillare di uffici, raccoglie quotidianamente i dati sul numero degli spettacoli, le presenze del pubblico, gli incassi. Attingendo a questi dati, disponibili anche online,⁸ è possibile definire per sommi capi l’incidenza quantitativa della musica classica e dell’opera (vale a dire il *core business* della musica istituzionalizzata) rispetto agli altri generi musicali. La figura 3 mette a confronto tre anni per i quali sono disponibili dati Siae relativamente omogenei: 1999, 2007 e 2011.

Fra il 1999 e il 2011, il dato saliente è la stagnazione o la flessione degli indici riguardanti il settore della musica classica, a fronte di una notevole espansione del settore pop e jazz⁹ almeno per quanto riguarda il numero degli spettacoli e gli introiti di botteghino, mentre comune a entrambi i settori è una diminuzione degli spettatori.

I dati Siae sono imprescindibili in qualunque discorso che concerna cultura e spettacolo dal punto di vista sociale e economico, tuttavia non mancano zone d’ombra in queste rilevazioni legate a un controllo quotidiano della produzione e della presenza del pubblico che è funzionale alla riscossione

⁸ Gli annuari della Siae vengono pubblicati a partire dal 1936 con varie denominazioni: *Lo spettacolo in Italia* (fino al 1998); *Il quaderno dello spettacolo in Italia* (1999–2005); *Annuario dello spettacolo* (dal 2006).

⁹ I dati riportati in fig. 3 sotto la voce “pop & jazz” accorpano i settori Siae “Concerti di Musica leggera”, “Concerti Jazz”, “Rivista e Commedia Musicale”. Nell’insieme, il jazz occupa una quota largamente minoritaria. Per il 2011 sono indicati 4.230 spettacoli con circa 600.000 biglietti venduti. Cfr. Siae 2012, 95

figura 3

Musica classica e popularfra il 1999 e il 2011

		Numero spettacoli	Biglietti venduti (x1.000)	Spesa al botteghino (€ costanti 2011 x 1.000)
1999	Opera & classica	19.587	5.927	138.312
	Pop e jazz	18.811	10.621	183.223
2007	Opera & classica	17.566	5.515	146.782
	Pop e jazz	26.687	9.797	233.104
2011	Opera & classica	17.584	5.427	139.988
	Pop e jazz	26.201	10.037	254.720
Variazione % 1999-2011	Opera & classica	-10,23	-8,44	1,21
	Pop e jazz	39,29	-5,50	39,02

(elaborazione dati da Siae 2000; Siae 2008, Siae 2012)

dei connessi diritti d'autore.¹⁰ Avendo un carattere censuario e non campionario, questi dati sono statisticamente poco affidabili e, di fatto, ignorano tutto ciò che non transita attraverso gli sportelli dei 650 uffici Siae distribuiti sul territorio nazionale. Esemplare in tal senso è la dichiarata difficoltà (leggi: impossibilità) che ne deriva di monitorare adeguatamente l'ingente consumo musicale al di fuori degli spazi ufficiali o deputati e che, in particolare per quanto riguarda la sfera giovanile, si esplica in quel settore che la Siae denomina “attività di ballo e concertini”. [cfr. il capitolo di Magaidda in questo volume]

Nonostante questi limiti metodologici, le rilevazioni Siae restano la principale e troppo spesso unica fonte di informazione cui attingono tutti i soggetti che tengono monitorato il costume musicale e le sue tendenze: dall'Istat, alla Fimi, agli osservatori regionali e, in generale, i numerosi organismi pubblici e privati che compiono ricerche e analisi in questo campo.

¹⁰ «I dati diffusi [dalla Siae] sono spesso discontinui nel tempo. A parte l'impossibilità di paragonare i dati successivi al 2001 con quelli precedenti, le metodologie di raccolta dei dati da parte della Siae e di conseguenza la forma di diffusione hanno l'obiettivo di stabilire le competenze spettanti agli autori e da ciò ne consegue che non sempre le rilevazioni sul numero di biglietti venduti e sul numero di spettacoli siano computati con esattezza». Mibac 2007, 12.

Il prezzo da pagare

In Italia il tema dei prezzi troppo elevati è una *vexata quaestio* che certo non riguarda solo la musica. Nonostante il parere comprensibilmente diverso degli operatori del settore, i numeri confermano ciò che secondo taluni è solo un luogo comune e che invece corrisponde generalmente a un dato di fatto. L'opera ad esempio, spettacolo che fin dall'origine oltre quattro secoli fa, ha sempre comportato altissimi costi di produzione, appartiene tuttora al genere dei beni di lusso e, almeno in Italia, non è certo uno svago per proletari. Il divario del costo medio di un biglietto nel 2011 rispetto ad altri generi musicali è a questo riguardo inequivocabile (figura 4). Questo divario non riguarda però la musica classica, anzi: l'ingresso a un concerto di musica classica costa in media quasi la metà dell'ingresso a un concerto di rock.

figura 4

Generi musicali, pubblico e costo medio del biglietto (2011)

	Biglietti venduti (x 1.000)	Incassi al botteghino in € (x 1.000)	Prezzo medio dell'ingresso in €
Opera lirica	2.040	93.251	45,7
Concerti di musica classica	3.387	46.737	13,8
Balletto	2.030	32.007	15,8
Rivista e commedia musicale	1.722	41.535	24,1
Concerti di jazz	597	9.015	15,1
Concerti di musica leggera	7.718	204.170	26,5
Ballo	31.384	303.427	9,7

(fonte: Siae 2012)

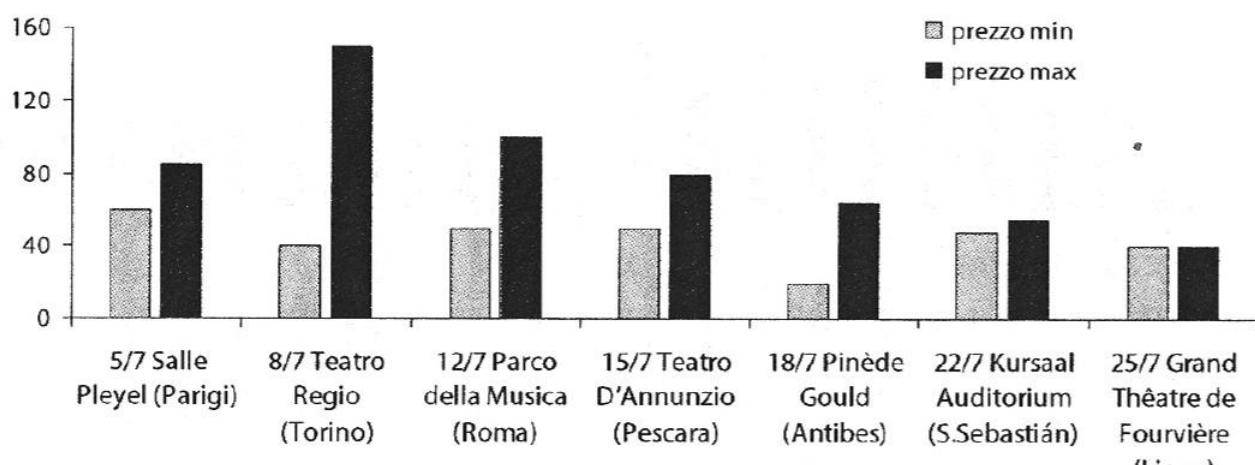
È indubbio che i prezzi elevati costituiscano solitamente (non sempre) un forte deterrente per il consumo. Largamente diffuso quindi è il convincimento che a scoraggiare l'afflusso del pubblico all'opera e ai concerti classici siano per l'appunto i prezzi troppo elevati. Il problema degli ingressi troppo costosi tuttavia non è esclusivo dei teatri d'opera, ma affligge il nostro paese in modo assolutamente trasversale rispetto ai generi musicali. Ricorrenti, sono ad esempio le polemiche stagionali sul caro-biglietti per i concerti delle popstar che in Italia, specie quando essi

approdano nei “templi” della musica classica toccano cifre molto elevate, al di sopra di quanto accade nel resto d’Europa.¹¹

Prendiamo ad esempio il tour di Keith Jarrett, un jazzista dall’audience decisamente popular, svoltosi nell’estate 2008. Il confronto (figura 5) evidenzia come in Italia i prezzi siano stati in genere assai superiori che all’estero.

figura 5

Keith Jarrett Trio: prezzi massimi e minimi in € dei biglietti per il tour europeo del luglio 2008



(nostra rilevazione. Fonte: web)

Anche per quanto riguarda i teatri d’opera, la comparazione dei prezzi su scala europea rivela che nel nostro paese il pubblico paga mediamente di più che altrove. E’ un confronto non facile data l’estrema variabilità dei contesti e la difficoltà di istituire delle comparazioni. I tre grafici seguenti (figg. 6a/b/c) riportano l’evoluzione dei prezzi di 20 teatri d’opera, 10 italiani e 10 europei nell’arco del decennio compreso fra il 2002-03 e il 2011-12¹². Data la difficoltà di reperire dati omogenei, è stato messo a confronto il prezzo della poltrona migliore nei turni di recita più costosi (le

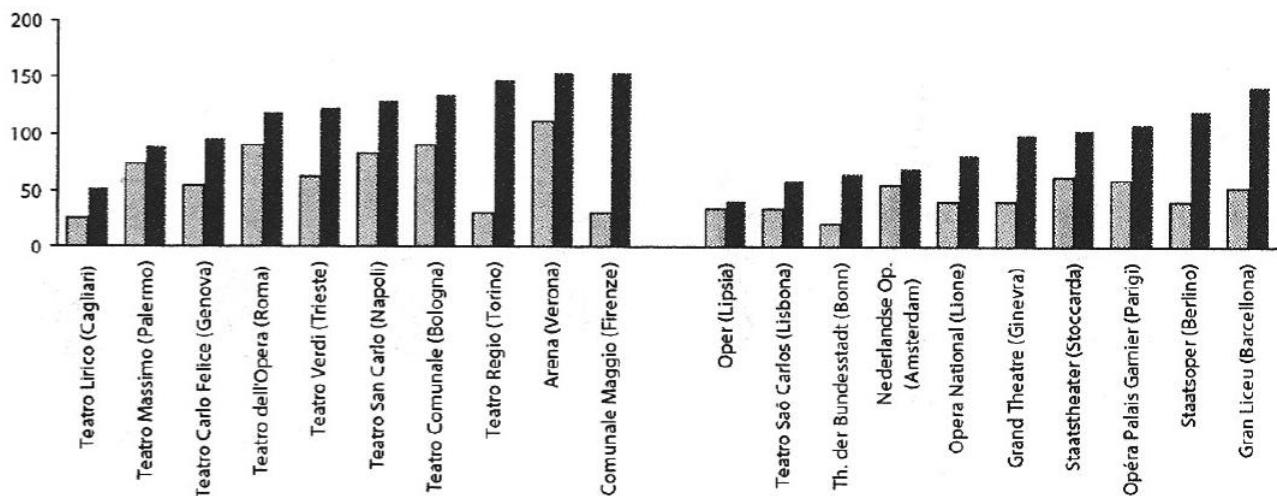
¹¹ Nell’estate 2008 (escluse prevendite e commissioni di agenzia) per il concerto di Elton John in Piazza San Marco a Venezia i prezzi andavano da 46 a 200 €. Ad Assago, l’ingresso per il concerto di Céline Dion andava da 90 a 300 €. I fans di Madonna allo Stadio Olimpico di Roma hanno pagato da 69 a 143 €. Fonte: web.

¹² Nostra rilevazione dai websites dei teatri. Sono stati esclusi teatri “fuoriclasse” dai prezzi molto elevati come La Scala di Milano, la Staatsoper di Vienna o il Covent Garden di Londra.

“prime”, ad esclusione delle serate di gala in cui i prezzi possono raggiungere alcune migliaia di €) e in quelle più economiche (repliche, *matinées*, ecc.). I dati riguardano esclusivamente gli spettacoli d’opera ed escludono riduzioni di varia natura, *last minute*, ecc. Si può notare come nell’arco del decennio, il divario fra Italia ed Europa che nel 2002-3 era macroscopico si sia in parte attenuato. Nell’insieme, il dato forse più interessante è la maggiore ampiezza della forbice fra prezzi massimi e minimi nei teatri esteri. Nel corso degli anni si nota che, a fronte di teatri i cui prezzi sono notevolmente aumentati, altri teatri hanno continuato a mantenersi al di sotto della media italiana, marcando così una diversità di funzione e fors’anche di “vocazione” fra teatri d’opera più legati a una funzione culturale e territoriale, rispetto ad altri i cui prezzi assai elevati fanno invece riferimento a un pubblico decisamente cosmopolita e d’élite. In Italia questa distinzione appare molto più sfumata, con il tendenziale allineamento delle fondazioni liriche e anche di alcuni teatri di tradizione¹³ verso una fascia di prezzi medio-alta.

figura 6a

Prezzo massimo (prima) e minimo (matinée) della poltrona migliore
in 10 teatri italiani e 10 teatri europei
(stagione 2002-2003)



¹³ Ad esempio in due teatri di tradizione come il Regio di Parma e il Bellini di Catania, nella stagione 2011-12 i prezzi minimi e massimi della poltrona migliore sono stati rispettivamente 85/155 e 66/84 €.

figura 6b

(stagione 2007-2008)

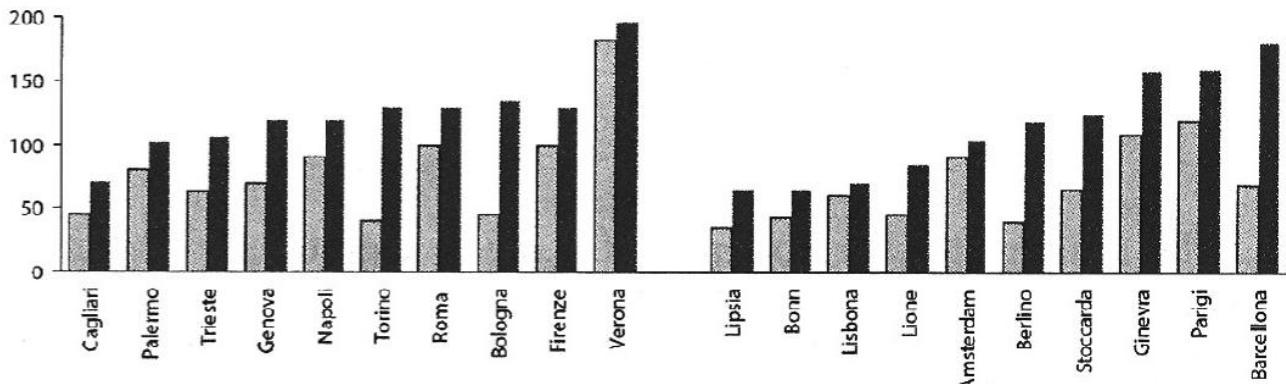
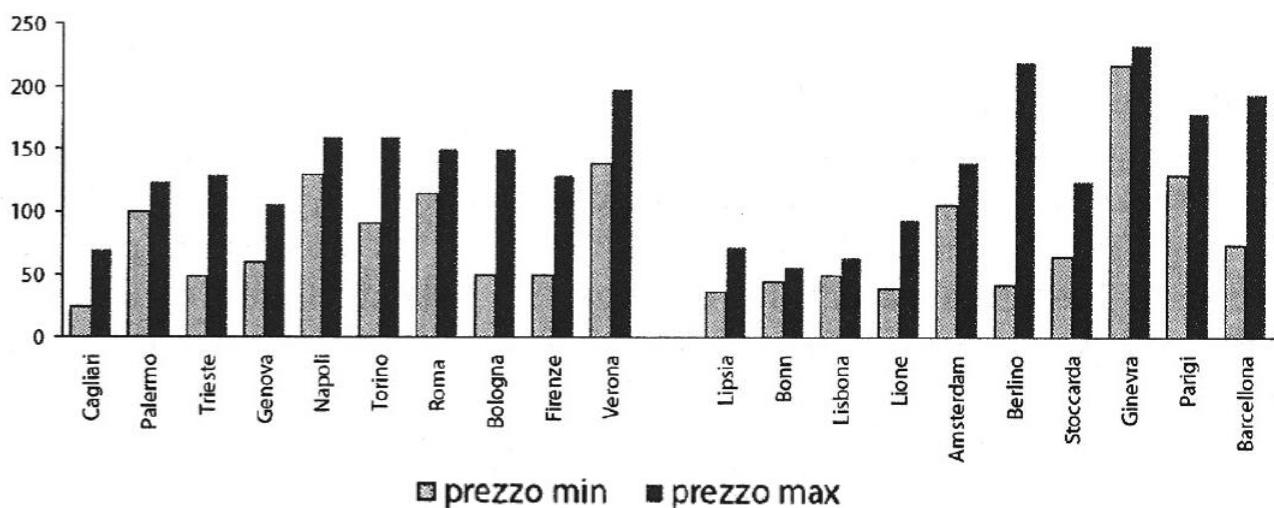


figura 6c

(stagione 2011-2012)



(fonti: websites dei teatri)

I prezzi elevati sono uno dei numerosi indici che segnalano i gravi problemi che affliggono il teatro d'opera in Italia, e in modo del tutto particolare le fondazioni lirico-sinfoniche che coi loro 5.500 dipendenti gestiscono quasi la metà dei fondi statali per lo spettacolo. Nel 2004, secondo la relazione della Corte dei Conti (2006), le fondazioni hanno prodotto 2.864 spettacoli fra opere, balletti e concerti, incassando circa 519 milioni (di cui 85 di box office)¹⁴ e spendendone 561, con un deficit d'esercizio prossimo ai 40 milioni di €.

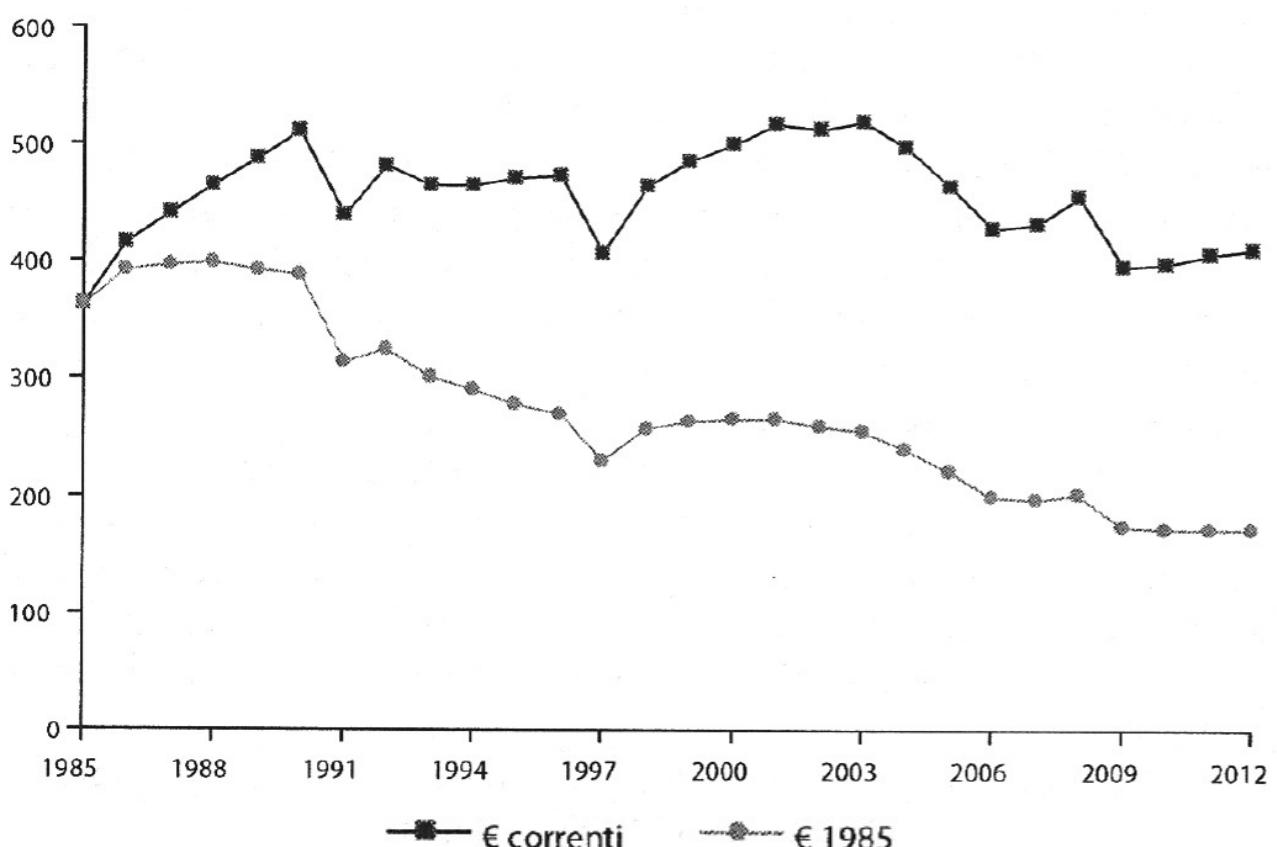
¹⁴ Di questi, quasi la metà (42 milioni) si devono al Teatro alla Scala e all'Arena di Verona.

Sei anni dopo, nel 2010, gli spettacoli sono stati 2.727 con una spesa di 533 milioni e introiti pari a 494. Il deficit è stato di 39 milioni, mentre l'indebitamento complessivo, che nel 2004 era di 226 milioni, è salito a 349 milioni (cfr. Corte dei Conti 2010; 2012).

Per giudizio unanime dei responsabili del settore la causa principale di questo dissesto è il sottofinanziamento delle fondazioni che, trasformate nel 1996 in istituzioni di diritto privato,¹⁵ hanno patito l'incessante erosione del Fus, senza riuscire (a parte La Scala) a incrementare adeguatamente altri canali di finanziamento necessari al loro nuovo assetto.

figura 7

Andamento del Fus dal 1985 a oggi



(fonte: Mibac-*Relazione sull'utilizzazione del Fus*, vari anni, Istat 2012b)

Da oltre vent'anni l'andamento del Fus è il termometro dello stato di salute della musica e delle altre arti dello spettacolo. Nel 1985 l'istituzione del Fondo Unico rappresentò un balzo in avanti notevolissimo

¹⁵ Con il Decreto Legislativo 29 giugno 1996, n. 367.

dell'impegno statale a favore dello spettacolo. Rispetto al 1984, quando i finanziamenti governativi ammontarono a 403 miliardi di lire, i 704 miliardi del Fus (pari nominalmente a 363,6 milioni di €) determinarono un balzo prossimo al 75% (Trezzini–Curtolo 1987, 166). Da allora tuttavia, anno dopo anno, il valore reale di questo canale di finanziamento è andato diminuendo (cfr. figura 7) e oggi, tenuto conto del tasso di inflazione, è più che dimezzato rispetto al 1985.¹⁶

Il processo di erosione di quello che a tutt'oggi resta il principale canale di finanziamento delle istituzioni musicali e operistiche del nostro paese, sembrerebbe una spiegazione più che plausibile di questa crisi e dei ricorrenti gridi d'allarme (appelli, petizioni, scioperi, ecc.) da parte delle fondazioni liriche, dei sindacati di categoria, dell'Agis, ecc. Tuttavia se si considera lo spettacolo dal vivo nel suo insieme, questa flessione del finanziamento statale è stata compensata dal concomitante aumento sia delle sovvenzioni a livello locale (Regioni, Province, Comuni), sia del sostegno privato (sponsorizzazioni e fondazioni bancarie). Se nel 1990 lo Stato forniva allo spettacolo più della metà delle sovvenzioni pubbliche, nel 2000 tale quota era scesa a un terzo (figura 8). In termini reali dal 1990 al 2000 le entrate dello spettacolo dal vivo sono dunque cresciute del 20%, anche se buona parte delle risorse provenienti soprattutto da enti locali e privati, si sono indirizzate verosimilmente non tanto verso il comparto dell'opera e della classica, bensì verso altri settori musicali e di spettacolo. All'inizio del nuovo secolo, le tendenze riscontrabili nel decennio 1990-2000 trovano conferma solo in parte, all'interno di un quadro quantomai altalenante e incompleto per trarre bilanci definitivi. Rispetto ad altri paesi europei che forniscono con tempestività dati ufficiali sulle dimensioni economiche delle politiche culturali a livello centrale e locale, l'Italia si distingue per ritardi pressoché sistematici. Le cause di questo fenomeno, che non riguarda solo il mondo della cultura e dello spettacolo, ma affligge in generale tutto il sistema italiano di gestione della cosa pubblica, sono molteplici e sfuggenti: la frammentazione delle competenze, il perenne conflitto fra centralità e decentramento, ma forse soprattutto, come ha osservato Carla Bodo, una vera e propria *forma mentis* tuttora tristemente diffusa nel nostro paese, pur fra le sempre più numerose eccezioni dettate da una diversa e nuova consapevolezza:

¹⁶ 407,6 milioni di € del Fus 2011 (cfr. fig. 1) corrispondono a 331,9 miliardi di lire del 1985 (cfr. nota 3). Considerato che in quell'anno il Fus esordì con una dotazione di 704 miliardi di lire da allora la diminuzione del valore reale è stata di circa il 53%.

figura 8

Il settore dello spettacolo dal vivo nel periodo 1990-2000: finanziamenti pubblici e privati e introiti da botteghino (importi a prezzi costanti in milioni di € 2000)

	1990	2000	Variazione %
Stato	653	466	-28,6
Regioni	217	262	20,4
Province ^a	18	82	351,4
Comuni ^a	341	592	73,4
<i>Totale finanziamenti pubblici</i>	<i>1.229</i>	<i>1.402</i>	<i>14,0</i>
Sponsorizzazioni ^a	74	89	20,3
Fondazioni bancarie ^a	-	56	-
Introiti da botteghino	314	400	27,5
<i>Totale complessivo</i>	<i>1.617</i>	<i>1.947</i>	<i>20,3</i>

^a stime

(fonte: Bodo-Spada 2004, dati rielaborati)

Va messa in conto [...] una propensione alla riservatezza in materia di gestione delle risorse, un certo fastidio nei confronti di sistematici controlli e rendicontazioni, in quanto passibili di interferenze, una mancanza di tensione verso la trasparenza, che è un tratto caratteristico della nostra società. Siamo ben lontani dalla mentalità anglosassone, che esige che dell'uso delle risorse pubbliche, prelevate da tutti i cittadini, venga dato conto con chiarezza alla collettività.

È un'idiosincrasia, prosegue Bodo, che si direbbe «sia stata spesso funzionale a una certa riluttanza di chi è preposto alle amministrazioni e alle istituzioni nei confronti della predisposizione di strumenti di valutazione e di analisi eventualmente suscettibili di mettere in discussione il loro operato.» (Bodo 2007, 18-19).

Pur in questo quadro di incertezza, nel primo decennio del nuovo secolo, la tendenza alla riduzione dell'intervento statale a sostegno della musica e in genere dello spettacolo dal vivo, sintetizzata nell'inarrestabile riduzione del Fus, trova una preoccupante conferma nella vertiginosa riduzione del bilancio del Ministero per i beni e le attività culturali, sceso del 34%

nell'arco di circa un decennio, dai 2.708 milioni del 2001, ai 1.808 milioni del 2011.¹⁷

Con un intervento statale che attualmente si aggira attorno a un terzo circa delle risorse pubbliche complessive per la cultura, i restanti 2/3 del sostegno pubblico (cfr. figura 9) ricadono dunque ormai stabilmente sugli altri livelli di governo, in particolare sui Comuni, la cui spesa complessiva per la cultura negli ultimi anni è mediamente pari o superiore a quella statale, specie nel settore dello spettacolo dal vivo (Stratta 2009, IEM 2011, Federculture 2012, EriCarts 2012). Si noterà come dal 2000 al 2008 l'importo totale della spesa subisca un incremento nominale del 22%, corrispondente a circa un 2% effettivo. Sempre nel 2008, secondo l'ultimo rapporto Federculture, la spesa culturale complessiva dei Comuni ha toccato i 2.462 milioni, per scendere nel 2009 a 2.368 milioni: importi comunque superiori al bilancio consuntivo del Mibac che per quegli anni fu di 2.116 e 1.937 milioni rispettivamente.

figura 9

Spesa pubblica italiana per la cultura distinta per livelli amministrativi
nel 2000 e 2008 (importi in milioni di € correnti)

	2000	2008	Variazione %
Stato	2.566 (44,6%)	2.423 (34,4%)	-5,6
Regioni ed enti locali	3.188 (55,4%)	4.603 (65,1%)	+44,4
<i>Totale</i>	<i>5.754 (100%)</i>	<i>7.026 (100%)</i>	<i>+22,1</i>

(fonte: EriCarts 2012)

La crescente inadeguatezza dei finanziamenti pubblici è il tema ricorrente delle quotidiane polemiche sulle politiche culturali, regolarmente ripreso dai mezzi di stampa e amplificato dagli operatori del settore. Tale insufficienza viene solitamente dedotta dal confronto con altri paesi europei; confronto che tuttavia è spesso fonte di notevoli fraintendimenti. I raffronti su scala internazionale, come meglio vedremo in seguito, sono estremamente problematici. Tuttavia, per quanto disomogenei, gli indicatori disponibili concordano sulla drastica diminuzione dell'impegno

¹⁷ Lo stanziamento iniziale per il 2011 era di appena 1.425 milioni. Per il 2012 lo stanziamento iniziale è di 1.687 milioni. Cfr. Mibac 2012a, 29.

statale negli ultimi anni, nonché sulla collocazione dell'Italia fra i paesi europei che meno investono in cultura sia a livello pubblico, sia privato. Per quanto riguarda la musica e l'opera la diminuzione delle risorse è tuttavia solo una parte del problema, una congiuntura leggibile come conseguenza di questioni di ordine più ampio e che sollevano interrogativi concernenti la sfera della domanda, prima ancora di quella dell'offerta. Tali questioni riguardano il ruolo, la credibilità, l'immagine delle istituzioni musicali e, in ultima analisi, la loro capacità di porsi in relazione non solo e non tanto con il loro pubblico abituale, bensì più in generale con la vita culturale e sociale nel loro insieme. Tuttavia, data la natura dei dati statistici disponibili, è piuttosto arduo tracciare un quadro complessivo del settore musicale che analizzi l'entità e i flussi dell'offerta e della domanda superando il clamore delle interpretazioni unilaterali. Troppo spesso l'enfasi con cui viene denunciata la riduzione dei contributi pubblici ignora l'altra faccia della questione, ossia la risposta del pubblico. Nel merito, gli indicatori segnalano una progressiva contrazione della domanda e, nei fatti, una tendenziale eccedenza di offerta di musica e di spettacolo dal vivo in genere. Secondo l'ultimo rapporto dell'Associazione per l'Economia della Cultura, nel decennio 1990-2000,

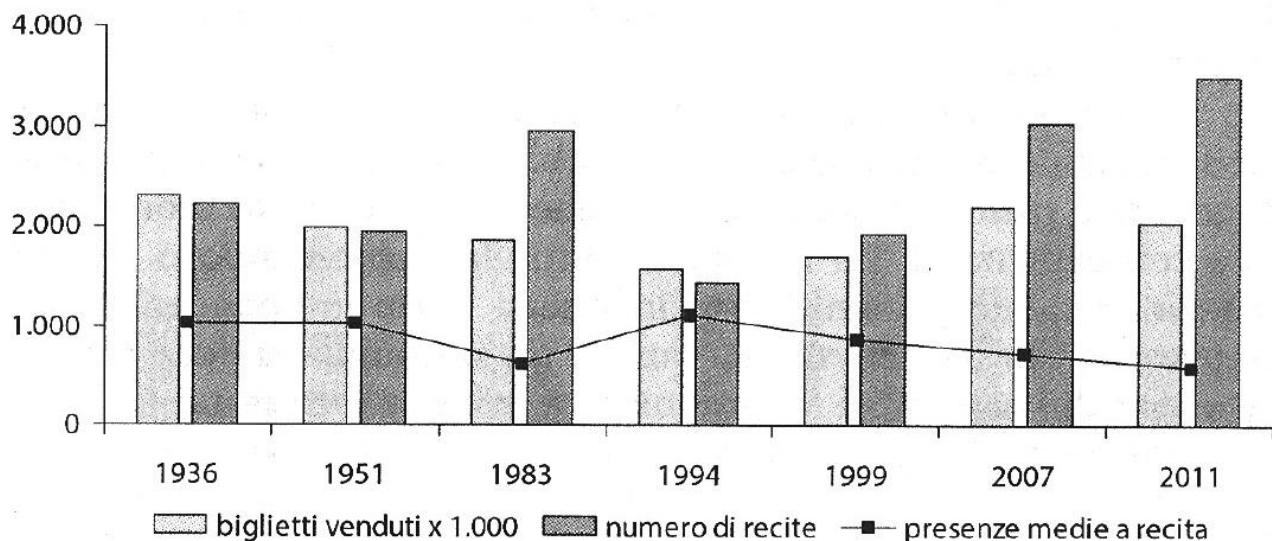
nonostante la dinamica complessivamente abbastanza positiva che ha caratterizzato tutto il settore dello spettacolo nel decennio considerato, l'inerzia del modello di finanziamento attuale – a cui va aggiunto l'effetto disincentivante dell'aumento dei prezzi [...] – ha portato inevitabilmente ad un ulteriore allargamento della forbice tra gli indicatori di offerta – le *rappresentazioni* – e gli indicatori di domanda – gli *spettatori* [...]. Il conseguente calo nel rapporto spettatori per rappresentazione, ha determinato inoltre una sottoutilizzazione delle strutture dello spettacolo. (Bodo-Spada 2004, 353)

Se mettiamo a confronto i dati relativi all'intero periodo di rilevazione Siae, 1936-2011, il calo tendenziale degli spettatori per singolo spettacolo risulta evidente soprattutto per l'opera lirica (figura 10),¹⁸ assai meno per le attività concertistiche (figura 11). Si noti come nel settore operistico

¹⁸ Il forte aumento del numero delle recite del 2007 rispetto agli anni precedenti è in parte dovuto anche al fatto che a partire dal 2006 i dati Siae sull'opera lirica accorpano anche un genere in declino come l'operetta. In precedenza i due settori erano invece separati, anche perché nella prima metà del XX secolo l'operetta era un genere molto più rappresentato dell'opera. Sfogliando gli annuari Siae si apprende che nel 2005 le recite di operetta sono state 420. Nel 1999 sono state 659. Ma nel 1936 furono 3470 a fronte di circa 2000 recite d'opera. Il "sorpasso" dell'opera sull'operetta avvenne attorno alla metà degli anni '50.

figura 10

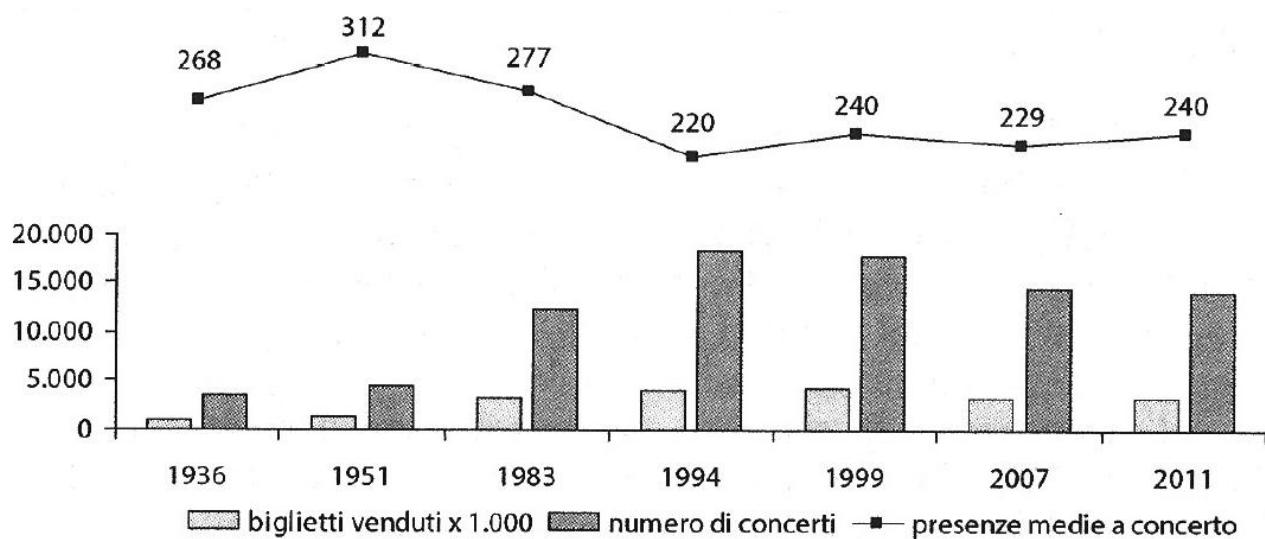
L'opera lirica dal 1936 al 2011
(numero di recite, biglietti venduti, presenze medie per spettacolo)



(fonti: Trezzini–Curtolo 1987; Ruggieri–Lunghi 1996; Siae 2000; Siae 2008. Siae 2012)

figura 11

La musica da concerto dal 1936 al 2011
(numero di spettacoli, biglietti venduti, presenze medie per spettacolo)



(elaborazione dati da: Trezzini–Curtolo 1987; Ruggeri–Lunghi 1996; Siae 2000; Siae 2008, Siae 2012)

questo calo risultò più accentuato proprio negli anni in cui più alto è il numero degli spettacoli: segno che all'aumento dell'offerta non corrisponde una pari risposta. In effetti mentre i concerti hanno conosciuto

nel dopoguerra un'espansione formidabile, dell'ordine del 400% rispetto alla prima metà del secolo, colmando solo in parte un gap plurisecolare rispetto all'Europa continentale, l'opera lirica mostra invece un lento declino nell'afflusso del pubblico a fronte di una produzione quantitativamente in crescita.

In termini di dinamiche di mercato si tratta di un'anomalia resa possibile dal finanziamento pubblico. Grazie alle sovvenzioni il settore è riuscito a sfuggire – almeno fino a un certo momento – alle conseguenze di un declino strutturale, mantenendo o addirittura incrementando un'offerta in buona parte indipendente dalla domanda. Ciò ha determinato anche un sottoutilizzo delle strutture e quindi bassi indici di produttività, col risultato di un aumento dei costi unitari di produzione:

in questa situazione, il finanziamento pubblico – necessario contributo a una attività culturale anche in condizioni normali quando manca il supporto volontaristico dei privati – si trasforma in un intervento finanziario di sostegno diretto a conseguire la sopravvivenza di strutture di produzione non più sostenute dalla domanda a un'industria in declino. Il finanziamento pubblico non è più giustificato da ragioni strutturali, da precise scelte di politica culturale, ma diventa lo strumento per mantenere in vita una creatura – con struttura produttiva data – in difficoltà finanziarie. (Giarda 2007, 101)

Nell'ambito dell'opera lirica una certa discrasia fra domanda e offerta risulta ancor più evidente se si confrontano più da vicino dati del periodo 1999-2011. Il grafico di figura 12 mostra come all'aumento del numero delle recite, il più delle volte corrisponda una diminuzione dei biglietti venduti. Il che, tradotto in indici di produttività, significa un pessimo risultato.

questo calo risulti più accentuato proprio negli anni in cui più alto è il numero degli spettacoli: segno che all'aumento dell'offerta non corrisponde una pari risposta. In effetti mentre i concerti hanno conosciuto nel dopoguerra un'espansione formidabile, dell'ordine del 400% rispetto alla prima metà del secolo, colmando solo in parte un gap plurisecolare rispetto all'Europa continentale, l'opera lirica mostra invece un lento declino nell'afflusso del pubblico a fronte di una produzione quantitativamente in crescita.

In termini di dinamiche di mercato si tratta di un'anomalia resa possibile dal finanziamento pubblico. Grazie alle sovvenzioni il settore è riuscito a sfuggire – almeno fino a un certo momento – alle conseguenze di un declino strutturale, mantenendo o addirittura incrementando un'offerta in

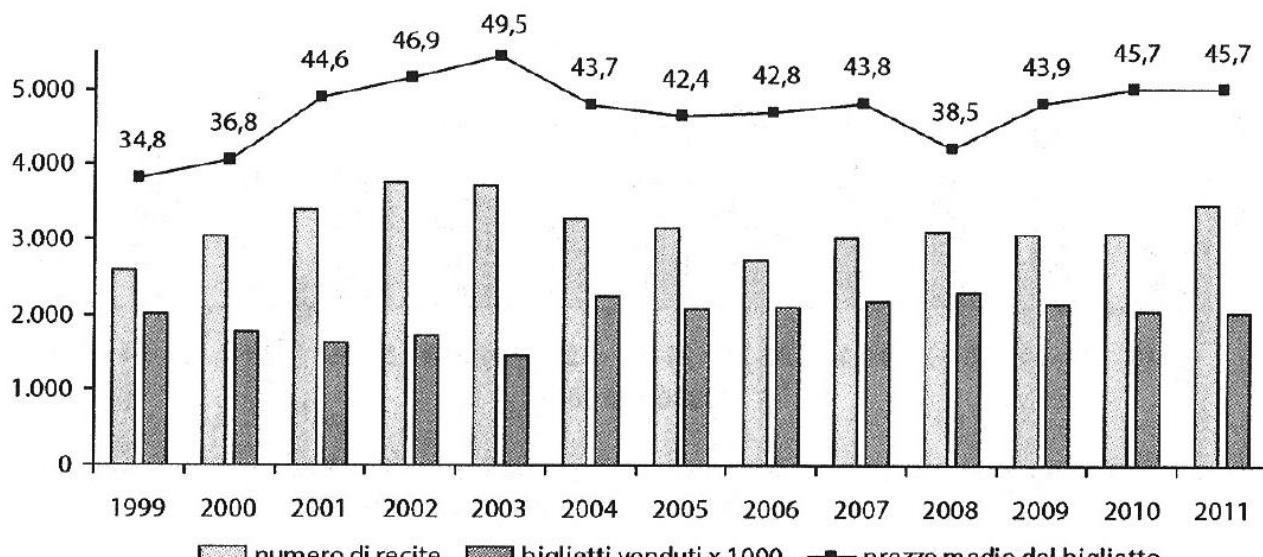
buona parte indipendente dalla domanda. Ciò ha determinato anche un sottoutilizzo delle strutture e quindi bassi indici di produttività, col risultato di un aumento dei costi unitari di produzione:

in questa situazione, il finanziamento pubblico – necessario contributo a una attività culturale anche in condizioni normali quando manca il supporto volontaristico dei privati – si trasforma in un intervento finanziario di sostegno diretto a conseguire la sopravvivenza di strutture di produzione non più sostenute dalla domanda a un’industria in declino. Il finanziamento pubblico non è più giustificato da ragioni strutturali, da precise scelte di politica culturale, ma diventa lo strumento per mantenere in vita una creatura – con struttura produttiva data – in difficoltà finanziarie. (Giarda 2007, 101)

Nell’ambito dell’opera lirica una certa discrasia fra domanda e offerta risulta ancor più evidente se si confrontano più da vicino dati del periodo 1999-2011. Il grafico di figura 12 mostra come all’aumento del numero delle recite, il più delle volte corrisponda una diminuzione dei biglietti venduti. Il che, tradotto in indici di produttività, significa un pessimo risultato.

figura 12

L’opera lirica (inclusa l’operetta) dal 1999 al 2011
(numero di recite, biglietti venduti, prezzo medio del biglietto)



(elaboración datos da: Siae, vari anni)

Come si vede, all'abbassarsi dei prezzi il pubblico aumenta: è un fenomeno logico e positivo. Al contrario, se all'aumento delle recite il pubblico cala, pur tenendo conto di eventuali fattori contingenti, il segnale è certamente negativo.

Il pubblico questo sconosciuto

I problemi delle istituzioni musicali italiane, oltre che dalle criticità della gestione, sembrano dunque derivare anche dal pubblico, ossia da un attore sociale che, per quanto riguarda lo spettacolo musicale, rappresenta una zona d'ombra. La Siae nei suoi *Annuari* rileva i numeri (spettacoli, biglietti venduti, ricavi, ecc.) su base territoriale. A sua volta l'Istat nei suoi annuari di *Statistiche culturali* rielabora dati Siae, mentre le "indagini multiscopo" *Cultura, socialità e tempo libero* (Istat 2001; Istat 2005), Aspetti della vita quotidiana (Istat 2012) anch'essa annuale, fornisce dati appositamente rilevati, elaborati e aggregati prevalentemente su base territoriale e di sesso, poco utili tuttavia per capire chi è, cosa fa e cosa desidera il pubblico della musica.

Per quanto riguarda il pubblico l'indicatore esibito più comunemente è il numero dei biglietti venduti. In realtà è un dato che dice assai poco sull'effettiva consistenza numerica del pubblico che assiste agli spettacoli, cioè sull'effettiva diffusione sociale dei vari generi musicali. Questo vale in particolar modo per il pubblico dell'opera e della musica classica, costituito per buona parte da abbonati, cioè da spettatori molto fedeli che assistono a un elevato numero di concerti, e che vengono conteggiati fra le presenze anche quando il loro posto resta vuoto. Se l'abbonamento è a dieci spettacoli, mille presenze significano in realtà cento abbonati.

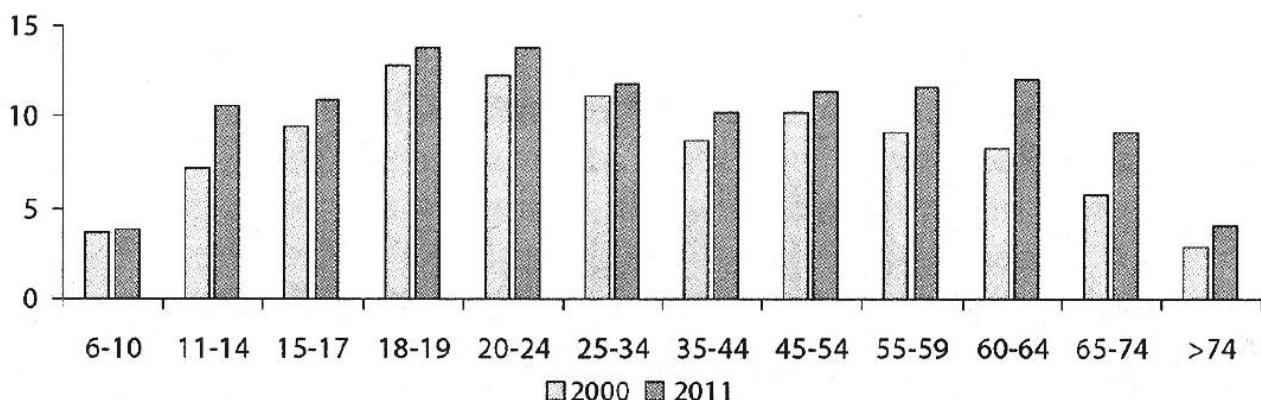
Le più riottose a indagare caratteristiche, comportamenti, gusti e tendenze del proprio pubblico sembrano proprio le maggiori istituzioni musicali, per altro unanimi nel negare l'opinione diffusa che opera e musica classica siano uno spettacolo per la terza età, sostenendo invece un'indimostrata crescita della presenza giovanile. *Dietro il sipario*, il libro bianco dell'Associazione Nazionale degli Enti Lirico Sinfonici pubblicato nel 1992, si occupava esclusivamente di gestione economica. Del pubblico era illustrato unicamente l'aspetto quantitativo, nell'intento di dimostrare «la vitalità del rapporto tra gli Enti Lirici e Sinfonici e il loro pubblico»

(ANELS 1992, 9) Da allora l'associazione che raggruppa i maggiori teatri italiani (oggi Anfols) non ha più pubblicato alcun rapporto sull'attività del settore.

L'ultima delle periodiche indagini compiute dall'Istat sul tempo libero degli italiani (Istat 2012) riferisce che nel 2011 il 54% degli italiani è andato al cinema, il 28% è andato allo stadio o al palasport, il 23% in discoteca. Trentuno su cento sono gli italiani che hanno assistito a concerti o spettacoli musicali di vario genere, ma solo il 10% è andato all'opera o a concerti di classica. Rispetto all'anno 2000, il pubblico della classica è leggermente aumentato (allora la media era dell'8,5%). La figura 13 mette a confronto i due rilevamenti che evidenziano un complessivo aumento percentuale, più accentuato nelle fasce di età più avanzata; ciò che indica per l'appunto un tendenziale aumento dell'età media del pubblico.

figura 13

Persone, distinte per fasce d'età, che dichiarano di avere assistito a opere o concerti di musica classica (2000 e 2011; valori percentuali).



(elaborazione dati da: Istat 2002, Istat 2012)

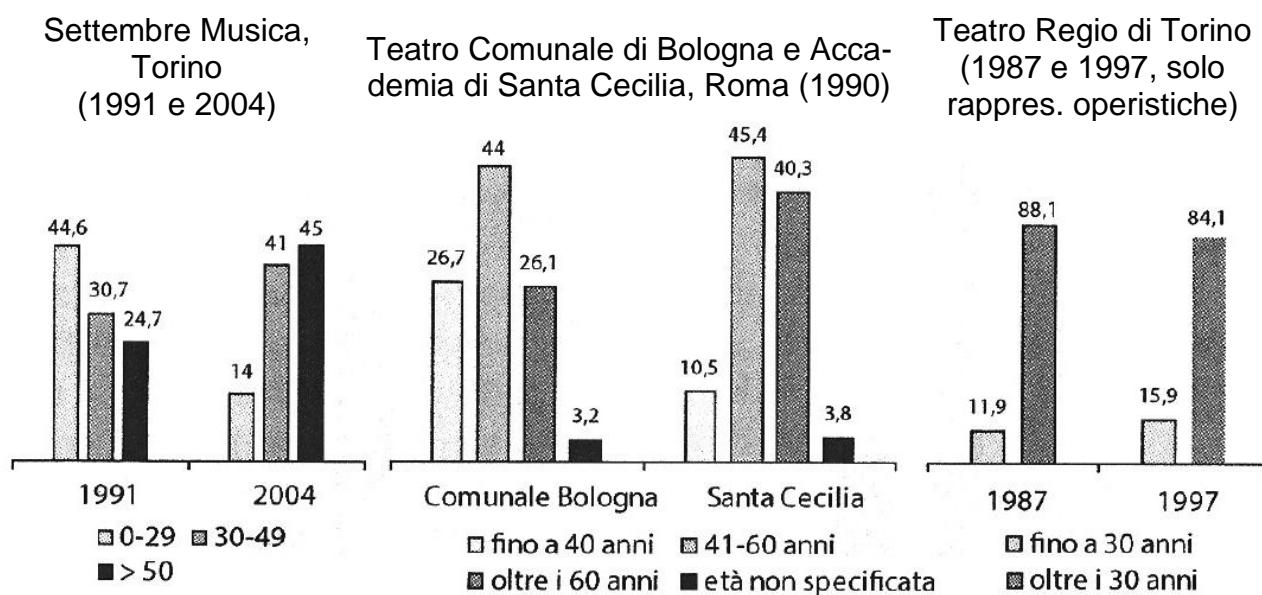
Poco diffuso è in Italia il monitoraggio della composizione sociale e anagrafica del pubblico da parte di teatri o altri enti operanti in campo musicale. Del 2006 è l'indagine realizzata dall'Ufficio Statistico del Comune di Firenze per conto del Teatro del Maggio (Annicchiarico 2006). Condotta nell'ottica della *customer satisfaction*, l'indagine evidenzia innanzitutto il fatto che il 94% dei fiorentini non mette piede in teatro. Quanto alla composizione del pubblico essa è rilevata solo per gli

abbonati: il 48% di essi è laureato, il 64,8% ha più di 61 anni e solo l'1,3% ha meno di 30 anni.

Sempre a livello locale un'altra indagine, particolarmente interessante sotto il profilo della composizione del pubblico, è stata condotta dall'Osservatorio Culturale del Piemonte sul pubblico del Festival Settembre Musica di Torino edizione 2004 (Regione Piemonte 2005). Il confronto fra l'edizione del 1991 e quella del 2004 indica un massiccio invecchiamento del pubblico, con un eclatante calo del pubblico giovanile che nell'edizione 1991 formava quasi la metà dell'uditore (figura 14). Quanto al titolo di studio, fra il pubblico del Festival la percentuale dei laureati (48,8%) è molto simile a quella rilevata a Firenze.

In merito alla presenza del pubblico giovanile in teatri e sale da concerto, altre indagini effettuate a livello locale, riguardanti il Comunale di Bologna, l'Accademia di Santa Cecilia e il Regio di Torino, sembrano confermare l'età media elevata del pubblico e la scarsa presenza di giovani, nonostante da parte delle istituzioni musicali si tenda spesso a presentare questa situazione come un luogo comune da sfatare. Come si vede in figura 14, a parte il Comunale di Bologna che registrava nel 1990 una discreta presenza di pubblico giovane, a Torino e a Roma le percentuali di giovani risultano minime.

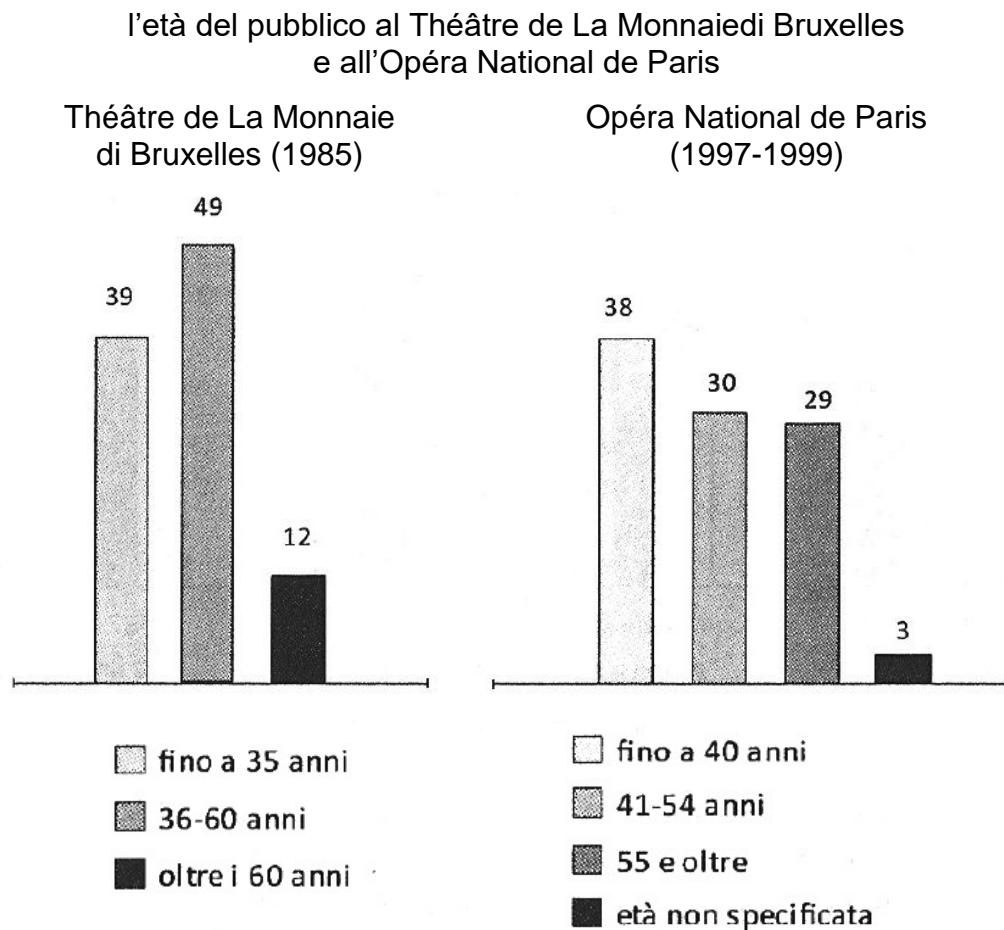
figura 14
Composizione del pubblico per età in alcuni teatri e manifestazioni concertistiche italiane (valori percentuali)



(rielaborazione dati da: Regione Piemonte 2005; Cappelletto 1995; Cortese 2000)

Il confronto con due teatri stranieri come La Monnaie di Bruxelles e l'Opéra National de Paris (figura 15) evidenzia uno scenario del tutto diverso, che non ha bisogno di molti commenti.

figura 15



(rielaborazione dati tratti da Trezzini-Curtolo 1987; Roussel 2001)

Interrogarsi sulle prospettive future delle istituzioni musicali in Italia, non può prescindere evidentemente da una più approfondita conoscenza del pubblico e delle motivazioni che ne guidano scelte e comportamenti. Ma questo resta uno degli aspetti meno indagati della vita musicale del nostro paese. Per come sono aggregati e divulgati, i dati delle indagini multiscopo Istat non dicono nulla in merito alla maggiore o minore assiduità delle varie fasce d'età.¹⁹ E neppure l'indagine sulla musica in Italia pubblicata

¹⁹ In realtà, nel questionario utilizzato nelle indagini multiscopo sulle famiglie, viene chiesto all'intervistato di specificare quante volte pressappoco ha assistito a vari generi di spettacolo negli ultimi dodici mesi: mai; 1-3; 4-6; 7-12; più di 12 (cfr. Istat 2010).

dal Mulino (Istat 1999) riporta questo elemento di valutazione fondamentale. È evidente che per avere un quadro realistico della composizione del pubblico, è necessario sapere quante volte in un anno quel 12% di ventenni e quell'8% di sessantenni della figura 13 hanno assistito a concerti o opere. È fuor di dubbio che un'analisi più particolareggiata confermerebbe come il pubblico di gran lunga più assiduo a opere e concerti sia quello degli abbonati, una categoria che tutto concorre a indicare sia formata in gran parte da anziani. Il che spiegherebbe la loro preponderante presenza nei teatri, un dato che invece non emerge dalle indagini Istat pubblicate.

Di tutt'altro genere ma in certa misura correlate, sono le indicazioni che vengono da un'approfondita ricerca condotta nel 2002 su gusti e pratiche musicali di 1210 studenti di scuole superiori (Gasperoni et al. 2004). A guidare la classifica dei generi musicali che gli adolescenti dichiarano di non ascoltare mai sono: musica antica (48%), musica lirica (46,5), liscio (41,9), musica corale (41,4) musica sinfonica (40,9). Gli stessi generi sono anche ai primi posti fra quelli che riscuotono il minor gradimento, mentre in testa di molte lunghezze fra gli eventi musicali ai quali non si assiste "mai" sono l'opera (77,3%) e i concerti di musica classica (71,4).

Italiani e/o europei

L'indagine su opinioni e comportamenti della popolazione è da tempo al centro degli interessi dell'Unione Europea che, in generale, ha fatto delle rilevazioni statistiche uno degli strumenti chiave della sua politica. Obiettivo prioritario fra le numerose iniziative di Eurostat, l'ufficio statistico dell'UE, è superare lo handicap rappresentato dall'estrema eterogeneità dei dati provenienti dai paesi membri e predisporre metodologie comuni di rilevazioni.²⁰ Inoltre, fin dal 1973 la Unione

Tuttavia, né nelle pubblicazioni a stampa né nelle tabelle disponibili online sono riportate le relative risposte.

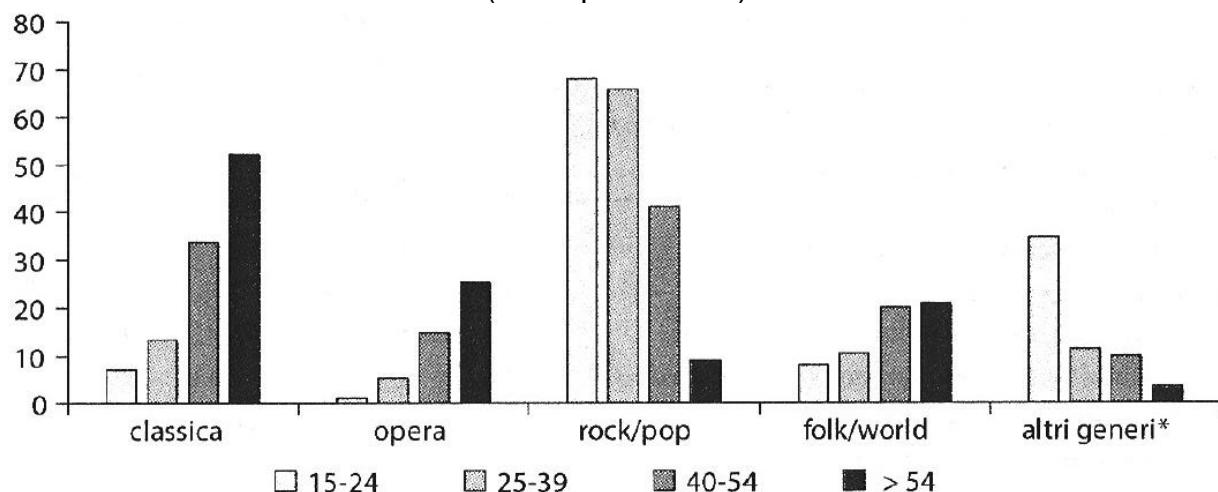
²⁰ Eurostat è attivo fin dal lontano 1959. Il suo sito web rappresenta una fonte insostituibile di informazioni sui più diversi aspetti della vita, dell'economia e della società europee: <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/eurostat/home/> [08/10/2012]. Numerose sono le iniziative e i gruppi di lavoro promossi dalla Commissione Europea e dal Consiglio d'Europa col compito di sviluppare metodologie per l'armonizzazione dei dati statistici su scala comunitaria. Il primo di essi è stato il LeG (Leadership Group on

Europea ha commissionato studi di opinione fra i cittadini degli stati membri che, raccolti nei rapporti di Eurobarometer, rappresentano oggi la fonte più ricca di dati statistici sulle attuali dinamiche socio-culturali del vecchio continente.

Un'indagine di Eurobarometer condotta nel 2002, *Europeans' Participation in Cultural Activities* (European Commission 2002), fornisce alcuni indicatori su scala europea riguardanti la partecipazione a concerti (figura 16) che divergono sensibilmente dai dati Istat di fig. 13), e si avvicinano piuttosto ai risultati della già citata indagine sugli adolescenti italiani.²¹

figura 16

Persone sull'intera popolazione europea, distinte per fasce d'età, che dichiarano di avere assistito nell'arco di 12 mesi a concerti e spettacoli musicali di vario genere (valori percentuali)



Nota: La categoria "altri generi" comprende heavy metal, rap, techno, ambient, ecc

(fonte: Eurostat 2002)

Cultural Statistics) cui si devono alcuni rapporti quali LeG 2000. Fra le ultime pubblicazioni di notevole interesse è il pocketbook *Cultural Statistics* di cui è uscita nel 2011 la seconda edizione (Eurostat 2011a). Da segnalare inoltre l'European Institute for Comparative Cultural Research (ERICarts) che per conto del Consiglio d'Europa cura il *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*, un ricco database online aggiornato periodicamente con profili e comparazioni di oltre 40 paesi europei e non (ERICarts 2012).

²¹ Da segnalare l'avvertenza riportata in apertura delle *Basic Tables* di questo rapporto: «Italian results from the Eurobarometer survey are systematically higher than those produced by a larger survey carried out by Istat. So, Italian data are not published in this set of country by country results» (cfr. Eurostat 2002). È uno dei tanti esempi connessi con l'eterogeneità delle rilevazioni dei vari paesi, ma è anche un indizio ulteriore circa le già accennate perplessità che certe rilevazioni Istat sollevano.

Un'altra approfondita indagine di Eurobarometer, *European Cultural Values* (European Commission 2007), riferisce che nel 2006, 20 italiani su 100 hanno dichiarato di aver assistito, nei 12 mesi precedenti, ad almeno uno spettacolo di opera o balletto. Il dato si scosta vistosamente dalle rilevazioni Istat che, per lo stesso anno (Istat 2007), forniscono una percentuale del 9,4 di persone che hanno assistito ad almeno a un'opera o a un concerto di classica.²²

Prescindendo da questa non piccola discrepanza, secondo Eurobarometer la percentuale di italiani che nel 2007 sono andati all'opera risulta leggermente superiore a quella dell'Europa dei 27 (18%). Insieme al cinema, questa è l'unica pratica culturale, sulle diciotto elencate nel modulo di rilevazione, il cui indice risulta per l'Italia leggermente superiore alla media europea. Tutti gli altri indicatori di partecipazione a consumi e ad attività culturali collocano invece il nostro paese al di sotto della media.²³ La figura 17 fornisce un quadro sintetico di questi indicatori concernenti sia la musica, sia altri aspetti della cultura.

Molto significativo è il fatto che solo il 18% degli italiani contro il 39% per cento dell'Europa associa le *performing arts* al concetto di "cultura".²⁴ Nella realtà che questo dato lascia trapelare, ossia la scarsa sensibilità degli italiani per le pratiche musicali, teatrali e di danza, risiedono le ragioni remote dei tanti problemi che nel nostro paese affliggono musica, opera e in generale spettacolo dal vivo. La scarsa considerazione per la musica, il teatro o la danza, trova il suo corrispettivo nella scarsa diffusione delle pratiche musicali amatoriali. Ciò che a sua volta rimanda (come si vedrà più avanti) alla scarsa o inesistente attenzione che nelle scuole italiane si assegna all'educazione musicale e artistica.

Nella prospettiva europea, il basso livello degli indicatori italiani trova infine conferma in vari altri indicatori di contesto che attestano un deficit oggettivo del panorama culturale del nostro paese, un deficit di cui i comportamenti del pubblico sono il termometro, la risultante di fattori e di dinamiche strutturali su cui le politiche di settore sembrano adagiarsi piuttosto che intervenire per modificarle.

²² Cfr. precedente.

²³ Si noti che alla domanda «quanto è importante per lei la cultura?» il 36% degli italiani risponde «molto importante», contro il 31% della media europea (cfr. Eurostat 2007b).

²⁴ La domanda posta dal questionario era la seguente: «Please tell me what comes to mind when you think about the word "culture"». Seguiva una lista di 15 risposte con possibilità di risposta multipla.

figura 17

Italia ed Europa: alcuni indicatori di opinione e di partecipazione ad attività culturali

	Italia	Europa a 27
A % di popolazione che negli ultimi 12 mesi ha:		
Assistito almeno a uno spettacolo d'opera o balletto	20 (15 - 3 - 2)	18 (13 - 3 - 2)
Assistito almeno a un concerto	32 (24 - 4 - 3)	38 (24 - 8 - 5)
Letto almeno un libro	64 (30 - 13 - 20)	72 (20 - 14 - 37)
Visitato almeno una volta una biblioteca	30 (18 - 5 - 6)	36 (13 - 5 - 16)
Assistito almeno a un avvenimento sportivo	42 (20 - 8 - 13)	42 (17 - 9 - 15)
Svolto pratiche artistiche amatoriali	51	62
Suonato uno strumento musicale	7	13
Cantato	9	15
Danzato	5	19
Praticato la pittura, la scultura, ecc.	9	16
B % di popolazione che identifica la cultura soprattutto in:		
Conoscenze scientifiche	35	18
Educazione e famiglia	39	20
Arte (<i>performing arts</i> e arti visive)	18	39
Valori, religione, ecc.	10	9

Nota: le cifre fra parentesi indicano la percentuale di quanti hanno dichiarato rispettivamente: 1-2 volte – 3-5 volte – più di 5

(fonte: Eurostat 2007b)

Eurostat fornisce a questo riguardo abbondanza di dati che fotografano per l'Italia una situazione decisamente di retroguardia. Alcuni indici caratteristici di questo background, quali la percentuale di laureati, il numero di lavoratori impiegati nel settore della cultura, la spesa culturale delle famiglie, sono riportati in figura 18.

figura 18²⁵

Confronto fra indicatori culturali di sei paesi europei

	Italia	Spagna	Francia	Germania	Regno Unito	Svezia	Media Eu27
% di laureati rispetto alla popolazione totale nel 2009 ^a							
Età 25-39	19,1	37,4	41,0	26,5	39,2	41,0	31,0
Età 40-64	11,7	23,8	21,4	26,3	29,9	28,5	21,5
% di lavoratori impiegati nel settore della cultura nel 2009 ^a	1,1	1,3	1,7	2,2	2,1	2,3	1,7
Spesa delle famiglie in cultura nel 2005 (% della spesa totale) ^a	2,90	3,05	3,38	4,68	4,70	4,58	3,86
Spesa delle famiglie in cultura nel 2009 (% della spesa totale) ^b	6,8	8,6	9,4	9,5	11,4	11,5	-

(elaborazione dati da: Eurostat 2011 [^a], Federculture 2012 [^b])

Il melodramma della finanza pubblica

Elemento chiave che determina la presenza e la collocazione delle *performing arts* nel contesto sociale sono le risorse economiche di cui esse dispongono, e che il più delle volte, per l'opera lirica e la musica accademica, sono in gran parte di provenienza pubblica. Nella figura 8 si sono già letti i valori complessivi delle risorse finanziarie che lo spettacolo dal vivo (e la musica in modo assolutamente preponderante) ha registrato nel 1990 e nel 2000. Per una valutazione indicativa è necessario però un

²⁵ I dati riguardanti la spesa delle famiglie delle famiglie nel 2005 provengono da Eurostat 2011a; i dati per l'anno 2009 provengono da Federculture 2012 che rimanda a dati Eurostat non meglio specificati. Considerata la differenza delle percentuali si tratta evidentemente di dati facenti riferimento a parametri diversi. Tuttavia essi non fanno che confermare il gap macroscopico fra Italia e resto d'Europa.

confronto con altre realtà europee; terreno dove ci si imbatte nella già accennata eterogeneità dei dati nazionali disponibili.

Visti gli scarsi consumi culturali della popolazione italiana, si potrebbe pensare che la spesa pubblica per la cultura nel nostro paese sia molto inferiore agli standard europei. In realtà non è proprio così, o almeno non era così fino al 2000, anno fino al quale l'incremento della spesa culturale nel corso del decennio precedente era stato notevolissimo, nell'ordine del 40% a lire costanti, passando dallo 0,25% del Pil nel 1990 allo 0,30% del 2000 (Bodo e Spada 2004, 86–87). A partire dal 2001, per quanto riguarda lo Stato, questa spinta si è esaurita con la progressiva riduzione dei fondi assegnati al Ministero per i Beni e le Attività Culturali,²⁶ compensata però almeno in parte, come già si è visto, dal crescente intervento di Regioni Comuni e Province.

Pur basata su dati non del tutto omogenei e in parte lacunosi, la tabella di figura 19 tratteggia una comparazione della spesa pubblica nei cinque maggiori paesi europei negli anni fra il 2000 e il 2010.

Come si può vedere, gli indicatori chiave che quantificano l'entità del sostegno pubblico alla cultura (spesa pro-capite, % della spesa rispetto al Pil), collocano l'Italia in una posizione che non si discosta molto dai maggiori partners europei.

I dati di figura 19 non sembrano indicare “anomalie” italiane particolarmente vistose per quanto riguarda il sostegno pubblico alla cultura. Ciononostante, le aspre e giustificate critiche alla situazione della cultura e della musica in Italia hanno tematizzato il rapido ridursi dei finanziamenti statali facendone un tema tanto ricorrente, quanto spesso approssimativo per i numerosi interventi sulla stampa e in rete contenenti svariate inesattezze, tali da generare non pochi equivoci. Ne forniamo di seguito una succinta antologia, utile a chiarire alcune questioni.

²⁶ La quota ordinaria di bilancio assegnata al Ministero per i Beni e le Attività Culturali è passata dallo 0,39% del 2000 allo 0,19% del 2011 (cfr. Mibac 2012a, 29). Va tenuto presente però che il Ministero per i beni e le attività culturali fornisce solo una parte della spesa statale per la cultura (nel 2000 una quota pari ai 2/3). Altre risorse vengono dalla Presidenza del Consiglio e dai ministeri della Pubblica Istruzione, Economia, Esteri, Lavori pubblici (Bodo–Spada 2004, 89–90). Da segnalare nel periodo 2001–2011, l’andamento fortemente altalenante dei bilanci di previsione del Mibac in relazione agli schieramenti di governo: in lieve recupero con i governi Amato e Prodi, in netta diminuzione con i governi Berlusconi.

figura 19

La spesa pubblica per le arti e la cultura e relativi indicatori
in cinque paesi europei (vari anni, € correnti)

Nazione e abitanti (in milioni)	Pil (miliardi di €)	Spesa pubblica per la cultura (milioni di €)	% della spesa statale sulla spesa pubblica per la cultura	Spesa pubblica pro-capite per la cultura (€)	% della spesa pubblica per la cultura rispetto al Pil
Francia					
61,3 (2002)	1.549 (2002)	12.070 (2002)	51,0 (2002)	197 (2002)	0,8 (2002)
63,0 (2006)	1.807 (2006)	14.000 (2006) ^a	50,0 (2006) ^a	220 (2006) ^a	0,8 (2006) ^a
Germania					
82,2 (2000)	2.063 (2000)	8.210 (2000)	12,3 (2000)	100 (2000)	0,40 (2000)
81,7 (2010)	2.477 (2010)	9.558 (2010)	13,3 (2010)	117 (2010)	0,38 (2010)
Italia					
56,9 (2000)	1.191 (2000)	5.754 (2000)	52,2 (2000)	101 (2000)	0,57 (2000)
60,0 (2008)	1.568 (2008)	7.026 (2008)	34,4 (2008)	117 (2008)	0,45 (2008) ^b
Spagna					
40,0 (2000)	630 (2000)	3.176 (2000)	17,7 (2000)	79 (2000)	0,50 (2000)
45,8 (2008)	1.088 (2008)	7.111 (2008)	15,1 (2008)	155 (2008)	0,65 (2008)
Regno Unito					
59,7 (2004)	1.745 (2004)	10.837 (2003-4)	—	182 (2003-4)	0,62 (2003-4)
62,0 (2009)	1.563 (2009)	9.024 (2008-9)	—	147 (2008-9)	0,54 (2008-9)

a) dato approssimativo

b) la percentuale è sottostimata in quanto, diversamente da quella dell'anno 2000, tiene conto solo del bilancio del Mibac, non essendo disponibili dati sugli stanziamenti disposti da altri ministeri.

(dati rielaborati da: ERICarts 2012; MCC 2007; Eurostat 2011b;
European Parliament 2006, Statistische Ämter 2010)

Come si può vedere, gli indicatori chiave che quantificano l'entità del sostegno pubblico alla cultura (spesa pro-capite, % della spesa rispetto al Pil), collocano l'Italia in una posizione che non si discosta molto dai maggiori partners europei.

I dati di figura 19 non sembrano indicare “anomalie” italiane particolarmente vistose per quanto riguarda il sostegno pubblico alla cultura. Ciononostante, le aspre e giustificate critiche alla situazione della cultura e della musica in Italia hanno tematizzato il rapido ridursi dei finanziamenti statali facendone un tema tanto ricorrente, quanto spesso approssimativo per i numerosi interventi sulla stampa e in rete contenenti

svariate inesattezze, tali da generare non pochi equivoci. Ne forniamo di seguito una succinta antologia, utile a chiarire alcune questioni.

«Lo Stato italiano spende per la cultura lo 0,19 del Pil (la Francia è all'1%, tanto per fare paragoni).» (Bandettini 2011).

«Nel 2001 investivamo sul nostro tesoro d' arte e paesaggi solo lo 0,39% del Pil, siamo precipitati a un miserabile 0,19%.» (Stella 2012).

«Negli ultimi dieci anni tutti i governi (con una trasversalità per nulla virtuosa) hanno progressivamente decurtato la voce “cultura” dai bilanci dello stato riducendola dallo 0,39%, una percentuale già irrisoria, a un ridicolo 0,19% del Pil.» (Fava 2012).

«Al settore cultura 1,4 miliardi, lo 0,19 per cento del Pil. Meno di un terzo degli altri Paesi europei.» (Verde e Guermandi 2012).

Tutti i passi citati identificano lo stanziamento iniziale assegnato al Mibac per il 2011 (1,4 mld) con la spesa statale per la cultura, quantificandola come lo 0,19% del Pil.²⁷ Ma il Mibac, come si è detto, non esaurisce la spesa culturale dello Stato, mentre la somma di 1,4 miliardi corrisponde allo 0,19% non del Pil, bensì del bilancio statale 2011. Viceversa, nel riferirsi ai paesi stranieri tutte le fonti considerano non la spesa culturale dello stato, bensì la spesa pubblica complessiva, istituendo quindi un confronto del tutto fuorviante. Nessuno dei grandi stati europei arriva a spendere lo 0,60 del Pil in cultura.²⁸ La spesa statale per la cultura della Francia è ben lontana dall' l'1% del Pil, ma si aggira sullo 0,4%, e sale allo 0,8% solo tenendo conto degli stanziamenti delle amministrazioni territoriali. Infine, è infondata l'affermazione che l'Italia spenda in cultura meno di 1/3 degli altri paesi europei anche se c'è chi, come la Francia, arriva a spendere circa il doppio.²⁹

²⁷ In realtà nel 2011 (cfr. nota 17) il bilancio consuntivo del Mibac ha registrato un budget di circa 1.808 milioni. Per contro, 1,4 miliardi corrispondevano, semmai, allo 0,09% del Pil che, a prezzi di mercato, è stato nel 2011 di 1.580 miliardi.

Cfr. <http://www.istat.it/it/archivio/55566> [15/10/2012].

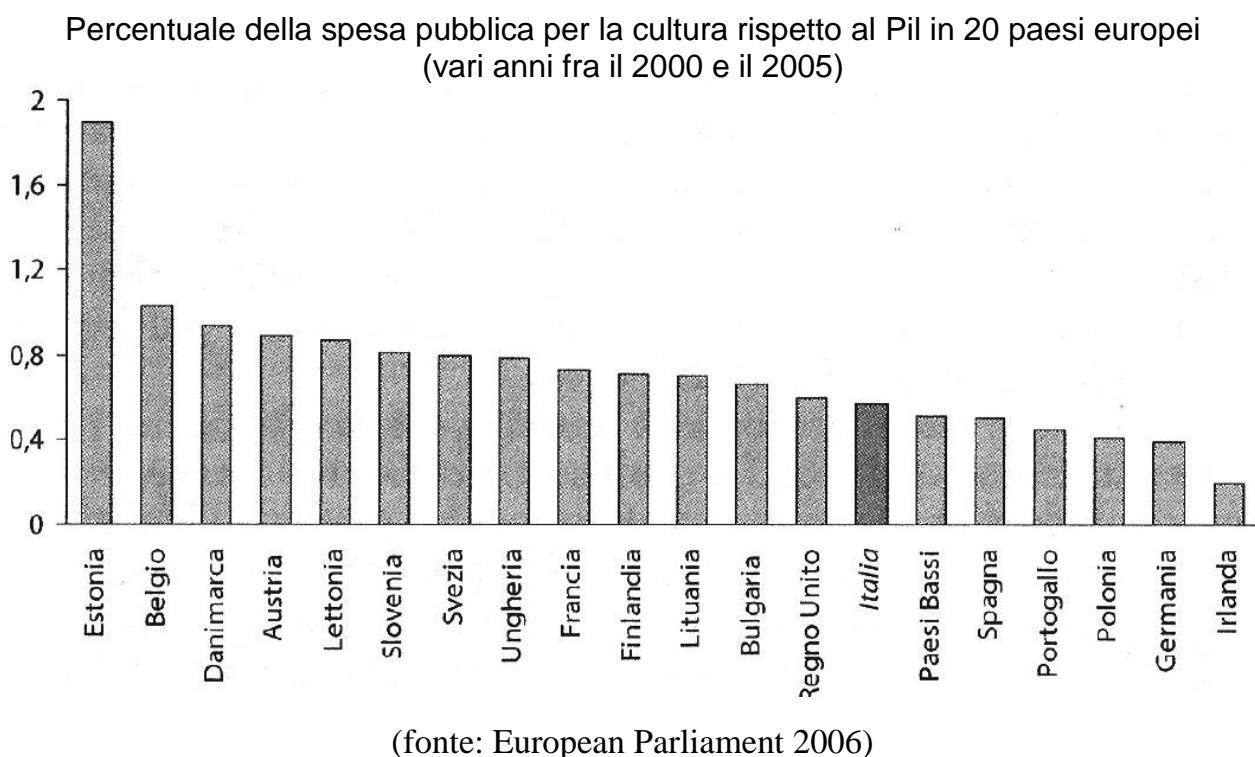
²⁸ In base ai dati di EriCarts, solo l'Estonia fa eccezione. Se nel 2003 la spesa pubblica ha toccato addirittura l'1,9% del Pil, ancora nel 2010 è stata pari all'1,7 del Pil, di cui circa il 55% (0,9% del Pil) a carico dello stato.

Cfr. http://www.culturalpolicies.net/down/estonia_032012.pdf [15/10/2012]

²⁹ Questa valutazione non tiene conto dell'evoluzione più recente che, nel quadro dell'attuale grave crisi economica e finanziaria, ha comportato presumibilmente un'ulteriore forte contrazione degli stanziamenti pubblici nel loro insieme, anche e forse soprattutto a livello delle amministrazioni regionali e locali.

A prescindere dalla preoccupante incognita del quadro attuale, questo uso disinvolto di dati e indicatori da parte degli organi di informazione è anche il frutto di quella già citata reticenza istituzionale a divulgare con chiarezza e tempestività dati economici sulle politiche culturali. Le frequenti inesattezze o illazioni non facilitano certo la ricerca di quella maggiore chiarezza e trasparenza unanimemente invocata. Ma quel che più conta è che, purtroppo, questi dati non fanno che allontanare la soluzione di un problema, aggravando un quadro la cui sostanza si potrebbe sintetizzare in questi termini: la drammatica inadeguatezza del finanziamento pubblico alla cultura non dipende dal fatto che l'Italia spenda meno, o sia grosso modo in media con gli altri paesi, bensì dal fatto che il nostro paese dovrebbe spendere *di più* degli altri paesi, essendo depositario – com'è noto e secondo quanto attesta l'Unesco – del più grande patrimonio culturale del mondo.³⁰

figura 20



A ulteriore chiarimento della *vexata quaestio*, la figura 20 riporta dati Eurostat risalenti a qualche anno fa circa il rapporto fra spesa pubblica per

³⁰ Il World Heritage Committee dell'Unesco assegna all'Italia il maggior numero di siti culturali (distinti da quelli naturali) del mondo: 44. Seguono Spagna (39), Francia e Germania (34), Cina (30), Messico (27), Regno Unito e India (23).

Cfr. <http://whc.unesco.org/en/list> [31/10/2012]

la cultura e Pil in venti paesi dell'Unione. A prima vista si direbbe che in Europa il rapporto fra spesa culturale e Pil sia molto più alto della media italiana. In realtà le percentuali più alte si registrano nei paesi con il minor numero di abitanti, mentre ad eccezione della Francia che ha una spesa culturale notoriamente molto elevata, tutti i paesi principali (Gran Bretagna, Italia, Spagna, Germania) si collocano nella parte destra del grafico. La media dei 20 paesi del grafico nel loro complesso è pari allo 0,58% del Pil, superiore di appena lo 0,01% al dato italiano del 2000.³¹

Come si è detto, è impossibile definire con esattezza l'entità della riduzione della spesa pubblica in cultura dall'anno 2000 a oggi.

diversi); finanziamenti che nel 2000 ammontavano a 1/3 dello stanziamento statale complessivo.³² Ne è esempio il dato relativo al 2008 riportato in figura 19 che quantifica la spesa pubblica in ragione del 0,45% del Pil, percentuale sottostimata in quanto comprendente solo il bilancio Mibac, in mancanza dei dati relativi ai restanti finanziamenti statali (Presidenza del Consiglio e Ministeri

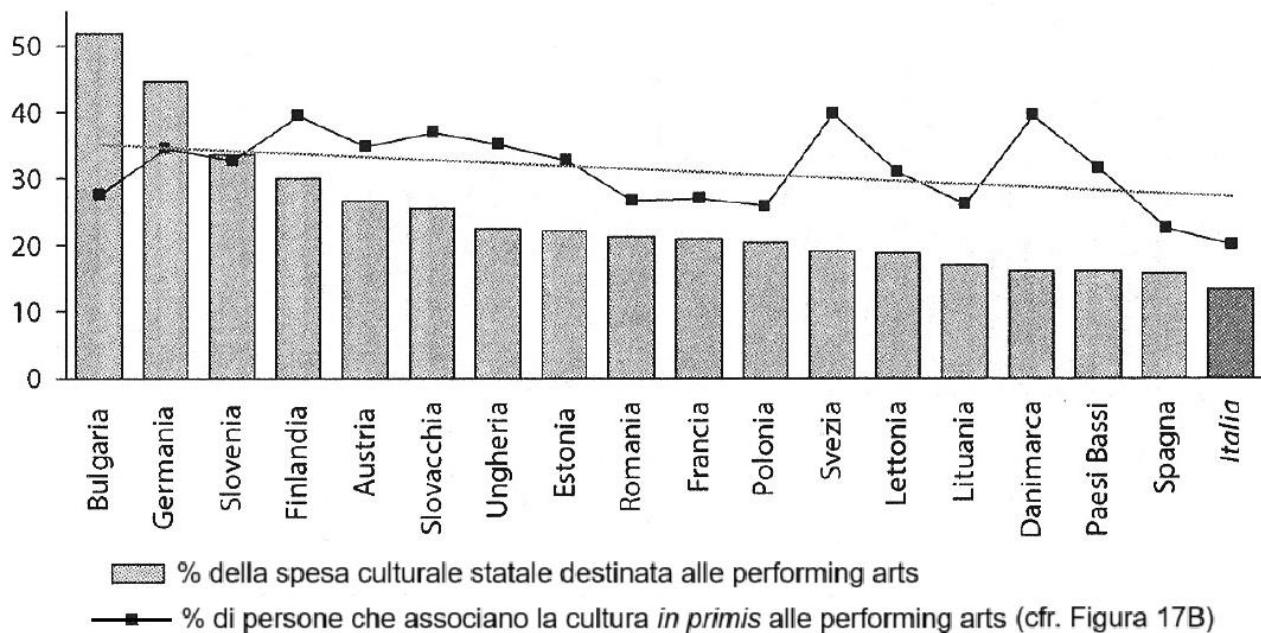
Un settore per il quale, invece, lo Stato fornisce il resoconto tempestivo del suo intervento è quello dello spettacolo dal vivo, cui viene destinato il Fondo Unico per lo Spettacolo. La legge istitutiva del Fus ha imposto infatti fin dal 1985 la presentazione al Parlamento di una relazione sul suo utilizzo; un testo che costituisce per così dire il *reference book* dei finanziamenti statali alle *performing arts*. Già sappiamo che musica classica e opera lirica sono i primi beneficiari di queste sovvenzioni ridotte negli anni a meno della metà del loro valore iniziale (cfr. fig. 7). Questa erosione è però interna a un indicatore più complessivo che meglio spiega la sofferenza delle istituzioni musicali italiane. Il ridursi del Fus infatti non fa che sommarsi alla già scarsa incidenza percentuale che le arti della performance hanno nell'insieme della spesa culturale pubblica. In Italia questa percentuale risulta di gran lunga inferiore rispetto alla gran parte dei paesi europei (cfr. figura 21). A qualificare le politiche culturali concernenti musica e spettacolo in Italia, è dunque *in primis* l'esiguità della quota destinata a questo settore.

³¹ La media è stata calcolata rapportando, per i vari anni indicati, il Pil totale dei diversi paesi (circa 9.600 miliardi secondo i dati Eurostat), alla somma dell'effettiva spesa culturale ammontante a 56 miliardi circa (dati EriCarts, cfr. nota 28).

³² Di 6.825 miliardi spesi nel 2.000 dallo Stato per la cultura, 4.534 provenivano dal Mibac, 2.291 da altri Ministeri. (Bodo e Spada 2004, 89).

figura 21

Percentuale della spesa statale per la cultura destinata alle *performing arts* in 18 paesi europei (vari anni fra il 2000 e 2005) e raffronto con i dati dell'indagine Eurobarometer sugli *European cultural values* (vedi Figura 17 B)



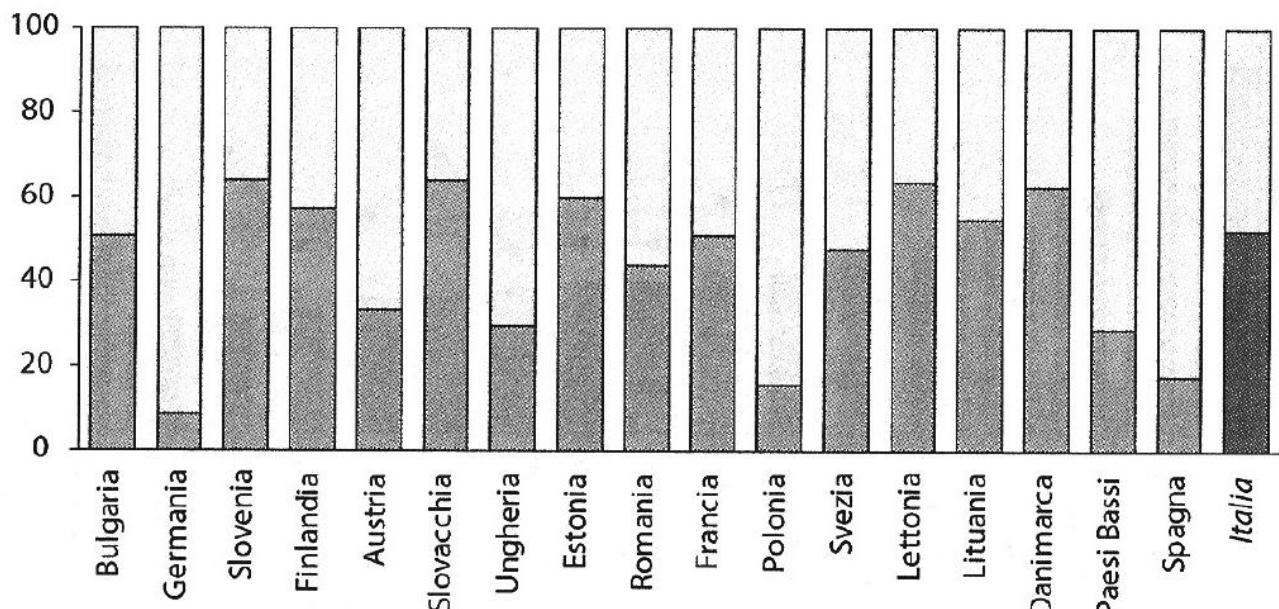
(fonte: Ericarts 2012a, Eurostat 2007b)

Il grafico di fig. 21 vede Italia e Germania agli estremi opposti, ed evidenzia una vistosa divaricazione nel sostegno statale alle *performing arts*, con percentuali rispettivamente del 13,2 e del 44,4. Tale percentuale in sé significa poco, in quanto in Italia la spesa statale per la cultura era all'epoca più della metà del totale, mentre in Germania gli stanziamenti del governo federale non arrivavano al 10% del totale (cfr. fig 22). Tuttavia il maggior peso che musica e teatro hanno nella politica culturale tedesca si conferma anche nei dati relativi al 2009 che, seppure non omologhi, consentono un confronto fra i due paesi. In quell'anno, Governo federale, *Länder* ed enti locali hanno complessivamente destinato ai teatri per attività musicali e di prosa circa 2,2 miliardi di €, corrispondenti a circa il 24% della spesa pubblica prevista per la cultura di 9,2 miliardi (Statistische Ämter 2010).³³

figura 22

³³ Se ai 2,2 miliardi stanziati per i teatri nel 2009 si aggiungono i 216 milioni di finanziamenti alle orchestre, l'ammontare sale a 2,4 miliardi, pari al 26% della spesa complessiva per quell'anno
(cfr. Deutscher Musikrat: <http://www.miz.org/statistiken/konzerte-musiktheater-s1511>).

Incidenza percentuale della spesa statale sul totale della spesa pubblica per la cultura in 18 paesi europei (vari anni fra il 2000 e il 2005)



(fonte: ERICarts 2012a)

In Francia, nel 2010, i fondi statali per lo *spectacle vivant* sono stati pari a 667 milioni, mentre per il 2012 sono preventivati in 719 milioni (MCC 2012). In Italia, sempre nel 2010, il corrispondente settore (fondazioni lirico-sinfoniche, musica, danza e prosa) ha ricevuto dallo Stato 327,7 milioni di €.³⁴

Insieme al dato meramente finanziario, il grafico di fig. 21 consente anche di valutare in che misura l’opinione dei cittadini corrisponda o meno alle scelte di politica culturale. Tranne un paio di scostamenti piuttosto vistosi, ciò che emerge è un tendenziale parallelismo, per cui nei paesi dove le arti della performance sono molto apprezzate, anche il sostegno statale è in genere più elevato. In Svezia, Finlandia, Danimarca tre persone su quattro identificano la cultura prima di tutto con le arti, in Austria il 61%, in Germania il 60. In Italia la percentuale si ferma invece al 18%. Non

³⁴ A essi, sempre nel 2010, si aggiunsero 6,5 milioni di Fondi Lotto e una quota non quantificabile dei 40 milioni di Arcus spa originariamente stanziati (con Decreto Mibac del 1° dicembre 2009) per “attività culturali e di spettacolo” nel triennio 2010-2012. Arcus spa (acronimo per Arte-cultura-spettacolo) è un’agenzia controllata congiuntamente dal Mibac e dal Ministero delle infrastrutture che finanzia progetti nei settori dei beni culturali e dello spettacolo. Ripetutamente al centro di polemiche e interpellanze per la mancanza di trasparenza dei suoi atti, Arcus è stata commissariata nel 2006-2007. Dal 2010 è stata posta sotto il controllo del Consiglio Superiore dei Beni Culturali.

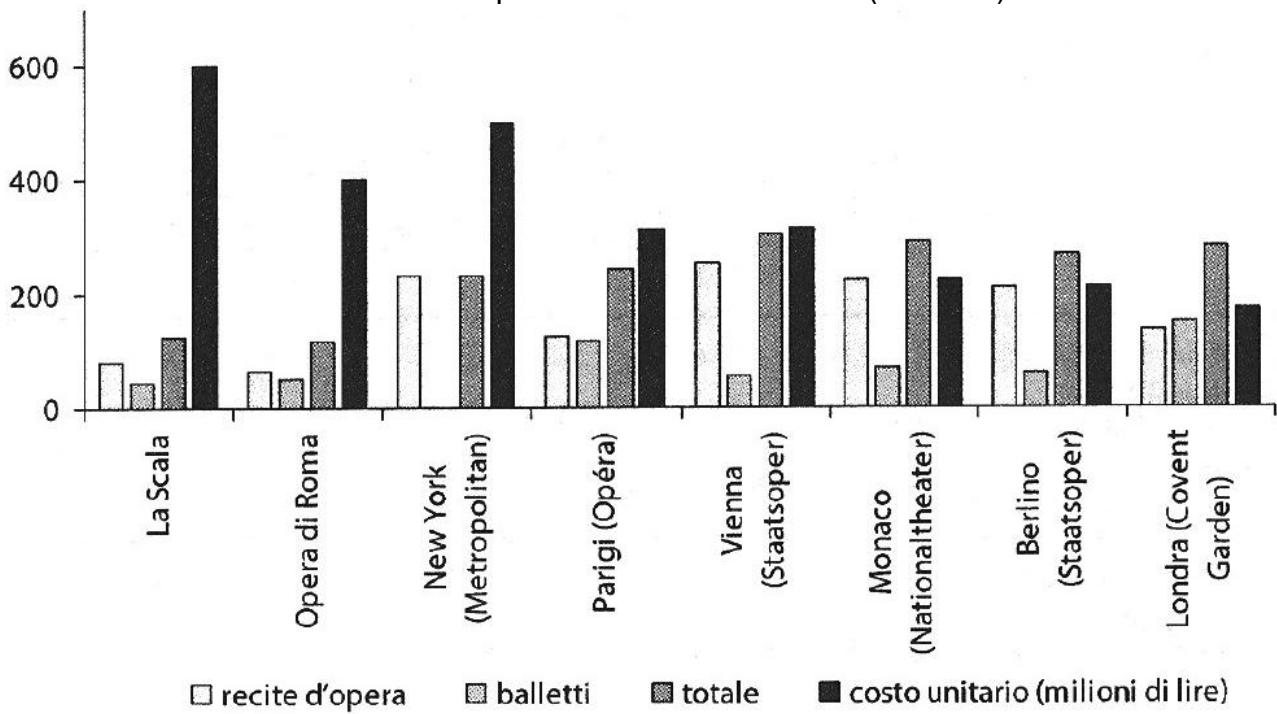
stupisce quindi che anche lo Stato tenga in assai minore considerazione questo settore, destinando alla musica e alle arti dello spettacolo una quota assai minore degli altri paesi europei.

Il morbo dell'opera italiana.

Nonostante la scarsità degli stanziamenti pubblici destinati alle attività musicali e teatrali, nel nostro paese, come già si è osservato, i costi di produzione dell'opera lirica sono fra i più alti in assoluto. Sul finire degli anni Ottanta un rapporto della Fondazione Agnelli fotografava una situazione (figura 23) nella quale i costi di produzione dei due maggiori teatri italiani risultavano totalmente fuori scala rispetto all'Europa e paragonabili solo a quelli del Metropolitan di New York.

figura 23

Numero di spettacoli e relativi costi unitari
in due teatri d'opera italiani e sei stranieri (1986-88)



(fonte: Brosio–Santagata 1992)

In anni recenti la graduale riduzione delle risorse a disposizione e il pungolo costante della competizione europea, hanno imposto uno sforzo

per il contenimento dei costi di produzione, ma il divario fra il panorama italiano ed europeo resta ancora marcato, segno dell'anomalia perdurante di un sistema in affanno.

Le figure 24 e 25 riassumono i dati di gestione con alcuni indicatori relativi a sei grandi teatri europei e 10 fondazioni liriche italiane³⁵ negli anni fra il 1998 e il 2010 (gli importi sono in valuta corrente, ma sono stati convertiti in euro per agevolare il raffronto). I dati riportati delineano un quadro molto disuguale, nel quale spicca la modesta percentuale degli introiti di botteghino delle fondazioni liriche italiane. Si noterà anche la divaricazione fra le dieci fondazioni e il Teatro alla Scala, l'unico in grado di competere con i teatri esteri per indici di produttività e volume della produzione.

Le indicazioni delle due tabelle e le relative valutazioni che da esse si possono trarre sono molteplici. Non solo fra Italia e gli altri paesi, ma anche fra teatri europei si osservano forti diversità nella capacità di generare direttamente entrate proprie (botteghino, *merchandising*, noleggi, ecc.) a prescindere dalle sponsorizzazioni. Teatri con alta percentuale di sovvenzioni pubbliche (Berlino, Helsinki, le fondazioni italiane) in genere hanno costi del personale più alti e indici di produttività più modesti. Fra i teatri presi in esame, Opéra di Parigi e Scala hanno costi unitari di produzione nettamente più elevati degli altri, sorretti però da notevoli ricavi propri e da alti indici di produttività. Quanto alle altre fondazioni, i dati parlano chiaro: alti costi per personale e artisti scritturati, numero limitato (in calo) di spettacoli, indicatori che restano molto lontani da soglie di competitività e confermano quella «condizione complessiva di accentuata criticità del sistema» certificata dalla Corte dei Conti (2012, 303), la quale reputa «indifferibile il contenimento dei costi delle Fondazioni» (*Ibid.* 3).

³⁵ Delle 14 fondazioni liriche, oltre alla Scala, non sono considerate l'Arena di Verona che con una capienza di 16.000 posti è un caso molto particolare, l'Accademia di Santa Cecilia perché a differenza delle altre fondazioni produce unicamente concerti, e il Teatro Petruzzelli di Bari, inaugurato solo nel 2009.

figura 24

Confronto di indicatori diversi (vari anni) fra sei teatri europei inclusa La Scala e 10 fondazioni liriche italiane accorpate. Gli importi sono convertiti in € correnti

	Deutsche Oper Berlin 1998	English National Opera London 1997-98	Glynde-bourne Festival Opera 1997	Opéra National de Paris 1998	Finnish National Opera Helsinki 1997	Teatro alla Scala Milano 1998	10 fondazioni liriche (media valori) 1999
Entrate totali (milioni di €)	51,0	39,6	15,0	133,0	34,6	83,6	30,0
Contributi pubblici (% sul totale delle entrate)	80,0%	60,0%	0,0%	65,3%	77,0%	54,1%	74,9%
Entrate proprie ^a (% sul totale delle entrate)	20,0%	35,0%	79,0%	34,7%	20,0%	22,7%	11,0%
Uscite totali (milioni di €)	52,3	35,2	13,7	131,6	34,6	84,9	30,8
Spese per il personale dipendente (% sul totale uscite)	72,3%	59,0%	–	57,4%	80,0% ^d	55,3%	59,7%
Spese per artisti scritturati (% sul totale delle uscite)	12,2%	–	–	–	–	11,3%	19,5%
Spese complessive per il personale (% sul totale uscite)	84,5%	–	–	–	80,0% ^d	66,6%	79,2%
Personale dipendente	847	570	603	1388	583	920	383
Spettacoli totali ^b (di cui opere)	255 (145)	193 (193)	76 (76)	392 (182)	286 (125)	241 (76)	204 (72)
Biglietti venduti nell'anno	265.946 ^c	342.335	>82.080 ^e	853.000 ^f	273.899	234.139	124.667
Indice produttività A (entrate proprie : personale)	12.000	24.300	– ^f	33.213	13.700	20.500	8.600
Indice produttività B (biglietti venduti : personale)	275,0 ^c	600,6	– ^f	614,6 ^g	469,8	254,5	325,5
Costo unitario di produzione (tot. uscite [€ x 1.000] : spettacoli)	205	182	180	335	121	352	147
Capienza	1.900	2.350	1.200	1.990 +2.700 ^h	1.365	2.000	1.383
Presenze medie per spettacolo	917	1774	>1.080	–	958	972	611

Nota: Le entrate del Teatro alla Scala includono i contributi annuali al patrimonio erogati dai Soci fondatori.

a) Nel computo non sono comprese le sponsorizzazioni.

b) Opere, balletti, concerti

c) Dato relativo al 1995. In quell'anno il teatro contava 967 dipendenti.

d) Sono incluse anche le spese per gli artisti scritturati.

e) La direzione non comunica il numero dei biglietti venduti ma dichiara una saturazione superiore al 90%. Su questa base si è calcolato il numero minimo di biglietti venduti e di presenze.

f) Gli indici di produttività di Glyndebourne non sono confrontabili con quelli dei teatri le cui stagioni si distribuiscono lungo tutto l'anno. Nel 1997 il Festival si è svolto dal 21 maggio al 28 agosto (100 giorni esatti). Se si moltiplicassero per tre (facendo cioè riferimento a una stagione virtuale di 300 giorni) i valori risultanti dai dati riportati in tabella si otterrebbero questi indici: A = 58.956; B = 408,3).

g) Dato medio del periodo 1997-1999.

h) L'Opéra National svolge le sue stagioni in due teatri: Palais Garnier e Opéra Bastille.

(dati rielaborati da: Auvinen 2000; Corte dei Conti 2003, Roussel 2001)

figura 25

Confronto fra il Teatro alla Scala e 10 fondazioni liriche italiane accorpate
(vari anni, importi in € correnti)

	Teatro alla Scala Milano ^c			Dieci fondazioni liriche (media dei valori)		
	2004	2006	2010	2004	2006	2010
Entrate totali in milioni di €	98,1	115,2	113,9	35,2	34,3	30,8
Contributi pubblici (% sul totale delle entrate)	42,6%	33,4%	38,1%	79,5%	84,3%	75,3%
Entrate proprie (% sul totale delle entrate) ^a	23,1%	31,9%	34,6%	12,3%	13,9%	14,1%
Uscite totali in milioni di €	106,4	113,7	113,8	36,7	35,6	33,7
Spese per il personale dipendente (% sul totale uscite)	58,0%	56,2%	56,9%	60,2%	59,5%	64,5%
Spese per artisti scritturati (% sul totale delle uscite)	10,7%	12,9%	12,6%	19,4%	15,8%	14,7% ^e
Spese complessive per il personale (% sul totale uscite)	68,7%	68,1%	69,5%	79,6%	75,3%	79,2%
Personale dipendente	995	916	899	405	405	377
Spettacoli totali (di cui opere) ^b	200 (80)	213 (116)	237 (110)	199 (89)	161 (70)	153 (73)
Indice produttività A (entrate proprie [€ x 1000] : personale)	22.800	40.200	43.800	10.700	11.800	11.700
Biglietti venduti nell'anno	294.733	357.000 ^d	425.000 ^d	140.553	-	-
Indice produttività B (biglietti venduti : personale)	296,2	389,7	472,7	347,0	-	-
Costo unitario di produzione (tot. uscite [€ x 1000] : tot. spettacoli)	532	533	480	184	221	220

a) Nel computo non sono comprese le sponsorizzazioni.

b) Opere, balletti, concerti

c) Nelle entrate sono inclusi anche i contributi al patrimonio erogati annualmente dai Soci fondatori.

d) Comunicazione personale della direzione del teatro.

e) Percentuale calcolata su sette fondazioni, in assenza dei dati disaggregati relativi a Bologna Napoli, Roma.

(dati rielaborati da: Corte dei Conti 2006, 2010, 2012)

figura 26

L'attività di quattro grandi teatri d'opera europei
(2009-2010, importi in migliaia di €)

	Rappresentazioni (solo opera e balletto)	Biglietti venduti	Entrate totali	% contributi pubblici su entrate	% altri contributi e mecenatismo su entrate	% box office su entrate totali	Dipendenti	Uscite totali	% spese per il persona- le su uscite	Utile d'esercizio	Costo unitario di produzione
Teatro alla Scala (Milano)	171 ^a	425.000	113.915	38,1	22,1	24,2	899	113.861	56,8	54	476 ^a
Wiener Staatsoper (Vienna)	285	588.657	99.766	51,6	0,0	29,4	950	98.557	67,1	1.209	346
Opéra National (Parigi)	464	803.833	191.800	55,2	4,0	28,1	1.773	188.800	54,9	3.000	407
Covent Garden (Londra) ^b	312	658.000	129.892	27,6	19,4	31,9	954	124.888	43,1	5.004	400

a) La stagione comprendeva anche 66 concerti per un totale di 237 spettacoli a pagamento. Il costo di produzione unitario è calcolato sul totale degli spettacoli.

b) Non si è tenuto conto degli spettacoli al Linbury Studio e al Clore Studio il cui numero non viene fornito e che hanno registrato 96.000 ulteriori presenze

(fonti: Corte dei Conti 2012, Teatro alla Scala [comunicaz. pers.],
BMUKK 2011, MCC 2012, Royal Opera House 2011)

La figura 26 riassume il quadro recente di quattro teatri d'opera europei, grandi manifatture di spettacolo che lavorano a pieno regime. Quanto al Teatro alla Scala, nonostante permangano differenze significative rispetto ai concorrenti europei imputabili in buona parte allo sfavorevole contesto nazionale, dal 2006 tutti gli indici relativi a produzione, botteghino, introiti

propri, costi unitari mostrano un netto miglioramento.³⁶ Colpisce, per contro, la forte contrazione dei contributi pubblici che, rispetto al budget totale, scendono dal 54% del 1998 al 38% del 2010. Il teatro tuttavia – caso unico tra le fondazioni liriche – ha saputo fronteggiare la diminuzione del contributo pubblico con un consistente aumento delle entrate proprie, salite, nello stesso arco di tempo, dal 25% a circa il 40% del budget.³⁷

Al crocevia fra azienda e istituzione culturale, i quattro teatri di figura 26 rappresentano l'eccellenza delle rispettive nazioni. Teatri del genere sono alla portata di grandi metropoli in grado di sostenerne i costi e assicurare un bacino d'utenza sufficientemente vasto per un'offerta di così ampie dimensioni. Un'affluenza superiore agli 800 mila spettatori, con introiti superiori ai 50 milioni, quali si registrano all'Opéra National³⁸ sono possibili in aree metropolitane con un bacino d'utenza di molti milioni. Parigi e Londra, ad esempio, cioè agglomerati urbani che superano i dieci milioni di abitanti, e che registrano un afflusso di turisti superiore ai 15 milioni annui.

Volumi simili possono realizzarsi anche in una città di minori dimensioni come Vienna, forte di un turismo che richiama ogni anno fra i 5 e i 7 milioni di visitatori, ma soprattutto depositaria di una tradizione musicale e teatrale e di un'organizzazione che ha pochi confronti. I maggiori teatri pubblici di Vienna, la Staatsoper (opera e balletto), il Burgtheater (prosa) e la Volksoper (operetta, musical e balletto) sono riuniti nella Bundestheater-Holding, organismo che, accanto alla Stiftung Oper di Berlino e al mastodontico Lincoln Center di New York, è una delle più imponenti istituzioni di teatro musicale e di prosa del mondo: nella stagione 2009-2010, con un budget di 210 milioni a fronte di costi per 205 milioni, e uno staff operativo e artistico di circa 2.200 unità, ha registrato complessivamente 1,3 milioni di presenze per 1.342 rappresentazioni.³⁹

³⁶ Per quanto riguarda la gestione, dal 2005 (anno della nomina di Stéphane Lissner a sovrintendente del teatro) al 2011 tutti i bilanci annuali della Scala si sono chiusi in pareggio o con un piccolo attivo.

³⁷ In queste percentuali sono incluse anche le sponsorizzazioni che invece non rientrano nelle percentuali di figg. 24 e 25. A sua volta fig. 26 riporta solo gli introiti del box office. Per quanto riguarda la Scala il box office del 1998 forniva circa il 15% delle entrate del teatro contro il 24% del 2010.

³⁸ Il box-office dell'Opéra di Parigi ha registrato nel 2011 introiti per 57,3 milioni di €. Cfr.: <http://www.challenges.fr/entreprise/20120621.CHA7832/l-opera-de-paris-va-presenter-des-resultats-trionphants.html>

³⁹ Più in dettaglio: 542 rappresentazioni d'opera e operetta, 87 spettacoli di balletto e 713 di prosa (cfr. BMUKK 2011). A Berlino nel 2010 le entrate della Stiftung Oper, che

Dall'ambito internazionale restringiamo ora il campo e prendiamo in esame una regione d'Italia, l'Emilia Romagna, combinando i dati dell'Osservatorio dello Spettacolo della Regione e della relazione sull'utilizzo del Fus relativi all'anno 2010. In quell'anno, musica (inclusa l'opera), danza e prosa hanno usufruito complessivamente di 56.2 milioni di € di finanziamenti pubblici, dei quali 28.2 di provenienza statale. Alle attività musicali è andato il 67.6% di questi finanziamenti, pari a 38 milioni, con una distribuzione ai vari settori rappresentato nella figura 27.

figura 27⁴⁰

Emilia Romagna. Finanziamenti pubblici allo spettacolo dal vivo nell'anno 2010 (in €)

Enti erogatori	Musica (opera e concerti)	Prosa	Danza e balletto	Totale enti erogatori (%)
Stato	21.547.363	5.298.762	1.320.632	28.166.757 (50,2 %)
Regione ed enti locali	16.422.662	9.685.360	1.883.049	27.991.071 (49,8 %)
<i>Totale settori (%)</i>	<i>37.970.025</i> (67,6 %)	<i>14.984.122</i> (26,7 %)	<i>3.203.681</i> (5,7 %)	<i>56.157.828</i> (100 %)

(fonte: Regione Emilia Romagna 2011; Mibac 2011)

In forza dei contributi statali destinati alla musica (12,1 milioni alla fondazione lirico-sinfonica, 4,7 ai sei teatri di tradizione,⁴¹ e 4,8 alle altre

raggruppa Staatsoper unter den Linden, Deutsche Oper e Komische Oper, sono state di 180 milioni, a fronte di 675.000 spettatori (cfr. Senatsverwaltung für Finanzen 2012). Oltreoceano, il Lincoln Center di New York, che raggruppa 10 istituzioni fra cui Metropolitan Opera, New York Philharmonic, New York City Ballet, Juilliard School, nel 2010 ha amministrato un budget di 785 milioni di \$ (cfr. Lincoln Center Corporate Fund 2011). Per quanto riguarda il Metropolitan Opera, nel 2009 il teatro newyorkese (la cui capienza è di 3.900 posti) ha gestito un budget di 281 milioni di \$ (202 milioni di €) con 266 mil.\$ di spese. La produzione è stata di 216 rappresentazioni d'opera per circa 700.000 presenze (cfr. Metropolitan Opera 2010).

⁴⁰ Nell'ammontare dei fondi statali per la musica il Report della Regione Emilia Romagna indica un importo inferiore di 750.000 € rispetto a quanto riportato nella Relazione sull'utilizzo del Fus. Nelle tabelle che seguono si è assunto il valore indicato nella suddetta Relazione.

attività musicali), l'intervento statale risulta nel complesso di poco superiore a quello delle amministrazioni territoriali. Ma se per l'opera e la musica lo Stato rappresenta in genere la principale risorsa, non è così per altre attività, specie il teatro di prosa per il quale le sovvenzioni locali sono quasi il doppio di quelle statali. La figura 28 riassume la dimensione economica complessiva delle attività teatrali e musicali in Emilia Romagna. Come si vede a livello territoriale il teatro di prosa e i generi affini mostrano una rete produttiva e una diffusione di gran lunga più capillari rispetto alla musica, con introiti di botteghino che superano i contributi di quasi il 50%. L'insieme delle risorse economiche, il numero di eventi e di spettatori evidenziano quanto sia marcata la diversità del sistema musicale e operistico rispetto ad altri generi di spettacolo.

figura 28

Regione Emilia Romagna. Lo spettacolo dal vivo nel 2010.

	Contributi pubblici	Introiti al botteghino	Spettacoli	Spettatori
Opera + musica classica ^a	37.970.025	10.247.553	1354	419.378
Prosa ^b	14.984.122	21.971.497	10.974	1.749.994
Danza e balletto ^c	3.203.681	1.088.553	651	212.851
<i>Totale di tutti i generi</i>	<i>56.157.828</i>	<i>33.307.603</i>	<i>12.979</i>	<i>2.382.223</i>

a) Include: opera lirica (321 eventi), operetta (46), concerti di musica classica (987).

b) Include: teatro di prosa (6.988), dialettale (701), musical e rivista (290), marionette (191), altro (2.804).

c) Il costo medio del biglietto risulta particolarmente contenuto in quanto nel settore sono compresi i saggi finali delle numerose scuole di danza presenti sul territorio.

(fonti: Regione Emilia Romagna 2011; Mibac 2011a)

I dati di figura 28 in realtà costituiscono un problema, in quanto non consentono di definire con precisione la relazione fra contributi pubblici e volume della produzione artistica. I numeri relativi ai finanziamenti e quelli relativi a spettacoli e spettatori si riferiscono infatti a realtà in parte diverse. I primi sono elaborati dall'Osservatorio regionale a partire dai dati

⁴¹ In Emilia Romagna oltre alla fondazione lirico-sinfonica Teatro Comunale di Bologna, operano sei Teatri di tradizione nelle città di Piacenza, Parma, Reggio, Modena, Ferrara e Ravenna.

degli enti erogatori (Mibac, Regione, Comuni e Province dell’Emilia Romagna) e concernono i destinatari dei contributi pubblici. I numeri relativi a spettacoli e spettatori sono invece di provenienza Siae, e sono frutto di rilevazioni riferite a una platea di soggetti non quantificati, una realtà che non coincide con i beneficiari dei contributi pubblici, ed è molto più polverizzata e disuguale per dimensioni e qualità dell’offerta. Il problema non riguarda ovviamente solo la Regione Emilia Romagna, ma si estende a tutto il territorio nazionale. Di fatto gli annuari della Siae non forniscono i dati relativi all’affluenza e al botteghino dei singoli soggetti, ma accorpati per settori molto generici. Per questa ragione sulla base dei dati pubblicati non è possibile quantificare esattamente l’ammontare degli introiti e l’afflusso di pubblico dei soggetti destinatari dei fondi pubblici, pregiudicando in tal modo la possibilità di valutare analiticamente l’impatto culturale e sociale del sistema dello spettacolo finanziato pubblicamente.

Queste osservazioni si riallacciano a quanto detto in precedenza a proposito del deficit di monitoraggio istituzionale nel nostro paese, un vizio di fondo legato alla dipendenza delle indagini e delle analisi sullo spettacolo dai rilevamenti Siae che hanno metodologia e finalità di altra natura e il cui utilizzo in sede statistica risulta improprio e non di rado fuorviante. Stando ai dati Siae, ad esempio (dati ripresi poi da Istat, organi ministeriali, osservatori culturali regionali e da chiunque nel nostro paese si occupi di spettacolo), nel 2010 in Italia avrebbero avuto luogo molti più spettacoli teatrali e musicali che in Germania (cfr. figura 29), il che è alquanto paradossale, non foss’altro per il divario di popolazione esistente fra i due paesi.

I dati di fig. 29 sono doppiamente eterogenei. La già descritta discrepanza riguardante l’Italia impedisce un raffronto coerente con la Germania, i cui dati relativi alle varie voci (contributi, box office, numero di eventi e di spettatori) fanno riferimento al medesimo insieme di teatri e orchestre, consentendo di ricavarne indicatori molto più attendibili. A parte ciò, fig. 29 mette in evidenza alcuni dati oggettivi, primo fra tutti l’eclatante divario dei finanziamenti pubblici dei due paesi. Anche se l’ammontare dei contributi pubblici italiani per il 2010, come rimarcato in precedenza, può essere solo ipotizzato, il totale dei contributi pubblici a musica e teatro in Germania è più di 40 volte quello dell’Emilia Romagna.⁴² Significativo è

⁴² Si tenga conto che nell’anno 2008 l’Emilia Romagna, a livello territoriale, rappresentava il 6,8% della spesa culturale pubblica nazionale (Cfr. IEM 2011, 215). Limitatamente allo spettacolo dal vivo nel 2000 la Regione Emilia Romagna spendeva il 13,3% della spesa

anche il numero delle rappresentazioni di operistiche che in Germania risultano più che doppie rispetto all’Italia.

figura 29

Lo spettacolo dal vivo in Emilia Romagna, Italia, Germania (importi in €)

	Emilia-Romagna (2010)	Italia (2010)	Germania (2009-2010)
Contributi pubblici	56.157.828	-	2.331.187.000
Introiti box office	33.307.603	381.709.287	377.529.000
Spettatori	2.382.223	21.751.964	25.258.278
Spettacoli	12.979	137.319	86.946
Opera e operetta	367	3.102	7.291
Concerti classici	987	13.474	15.947
Balletto ^a	651	6.768	2.553
Prosa	7.689	81.331	36.048
Musical ^a	290	3.525	2.247
Marionette	191	2.691	2.609
Altro	2.804	26.428	20.251

a) la Siae indica “danza e balletto” “rivista e musical”

[fonti: Regione Emilia Romagna 2011, Siae 2011, Deutscher Bühnenverein 2011]

In Germania, le attività musicali fanno capo al Deutscher Musikrat, un “music council” non governativo che dal 1953 opera insieme al Miz (Deutsches Musikinformationszentrum) per la promozione, lo sviluppo e il monitoraggio della vita musicale tedesca (German Music Council 2011). Di esso fanno parte numerose associazioni di settore fra cui il Deutscher Bühnenverein e la Deutsche Orchestervertreinigung che pubblicano statistiche e rapporti periodici su bilanci, gestione, produzione, audience di teatri e orchestre. Annualmente l’Ufficio statistico federale (Statistisches Bundesamt) pubblica inoltre il *Kulturfazbericht*, rapporto sul finanziamento pubblico e privato alla cultura.

complessiva delle regioni (Cfr. Bodo-Spada 2004, 372). Quanto al Fus, nel 2010 all’Emilia Romagna è andata una quota pari al 7,7% dello stanziamento complessivo (Cfr. Mibac 2011a, 40).

In Italia, a parte i rapporti annuali della Siae e dell'Istat, dei quali già si è segnalata la parziale inadeguatezza in termini di monitoraggio, è presente il CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica, già Centro Italiano Di Iniziativa Musicale) la cui attività si riassume in un *Annuario dell'opera lirica in Italia*, e un *Annuario Musicale Italiano* (attualmente online), un almanacco degli operatori del settore che però non ha finalità statistiche. Come già si è osservato, l'Italia patisce un grosso deficit in materia di monitoraggio di cultura e spettacolo. È per ovviare a questa inadeguatezza che da alcuni anni si sta sviluppando una rete di osservatori culturali a livello regionale, per i quali si pongono i tradizionali problemi del coordinamento delle finalità e della metodologia nella raccolta dei dati (cfr. Taormina 2011).⁴³

In Italia, le polemiche su gestione, efficienza, sprechi, clientelismi e quant'altro sono purtroppo moneta corrente nel dibattito sulle istituzioni della musica. Uno dei bersagli più frequenti è la ripartizione del Fus. Che la metà circa dei fondi statali per lo spettacolo vadano all'opera lirica, mentre le restanti attività di spettacolo (incluso il cinema) si spartiscono la metà restante, è in realtà una scelta quasi obbligata se si vuole consentire la sopravvivenza di questa antica eredità tanto illustre quanto ingombrante.⁴⁴ È innegabile, tuttavia, il fatto che gli altissimi costi dell'opera in musica sollevano questioni che travalican oggi l'ambito puramente finanziario. Nata per celebrare i trionfi dell'*ancien régime*, l'opera nel suo approdo all'età borghese e quindi industriale ha preservato quel suo carattere di magnificenza e complessità, il cui allestimento e rappresentazione comportano costi non più di tanto comprimibili. Oggi il sostegno pubblico all'opera lirica diviene un problema squisitamente politico nel momento in cui l'opera viene vista nuovamente come un genere d'élite (una percezione che in Italia è acuita dai prezzi elevati), scoprendosi sempre più distante dalla cultura e dai gusti di una collettività che nell'Ottocento l'aveva temporaneamente eletta a espressione privilegiata dell'immaginario popolare. Spendere risorse pubbliche per il teatro d'opera e per la musica

⁴³ Per quanto concerne le fondazioni liriche, la fonte più attendibile ed esauriente che coniugi dati di bilancio e di produzione artistica, è a tutt'oggi costituita dalle relazioni della Corte dei Conti. È emblematico che l'unico organismo in grado di fare chiarezza sulla gestione di questo settore sia un'istituzione di magistratura contabile preposta al controllo della corretta gestione degli enti finanziati pubblicamente.

⁴⁴ Nel 2010 le sole Fondazioni lirico-sinfoniche contavano 5.556 dipendenti, con spese per il personale che ammontavano a quasi 334 milioni (Corte dei Conti 2012, 297-98).

sinfonica, specie in uno scenario di forte crisi economica, rappresenta forse il capitolo più delicato e controverso delle attuali politiche culturali in un contesto come la società italiana che, nel suo insieme, manifesta un marcato disinteresse o addirittura idiosincrasia per consumi e attività culturali considerate d'élite (un sentire manifestato e rilanciato recentemente anche in certi ambienti politici e governativi).

Appare dunque fondata l'opinione di quanti ritengono che, segnatamente per l'opera lirica,

causa ed effetto di questa crisi, il suo profondo, sia nella mancata legittimazione sociale. Da alcuni anni sembra non esserci nessuno, né cittadini né politici, che ritiene utile investire, tanto meno spendere nella lirica. Il motivo primario è che le fondazioni – come gran parte della produzione e distribuzione culturale in Italia – sono vittime e carnefici di uno scollamento dalla realtà consumatosi nell'arco del Novecento. [...] La politica oggi si limita a rappresentare la disaffezione degli italiani ai consumi culturali. (Severino 2010, 490)

Di tutti i generi di spettacolo, fin dal suo nascere, l'opera è in effetti quello più gravemente incapace di sostenersi con le sue sole forze. Questa impossibilità per certe attività musicali e teatrali di sorreggersi con i propri mezzi è una questione ben nota agli studiosi. È il cosiddetto *Baumol's cost disease* (Baumol–Bowen 1966), spesso invocato per sancire una sorta di obbligo morale dell'aiuto pubblico alle imprese dello spettacolo. Questa sindrome dei costi si fonda sul presupposto che nelle performing arts non può realizzarsi l'economia di scala (cioè il ridursi dei costi unitari all'aumento della produzione) e che, al contrario, le imprese dello spettacolo sarebbero afflitte per loro natura da un tendenziale aumento dei costi.

Analizzando i dati e gli indicatori, ma anche frequentando i teatri, scorrendo le cronache e la vasta letteratura dedicata all'economia e al management dei teatri d'opera (Leon–Ruggieri 2004; Ruffini–Nardella 2007; Corte dei Conti vari anni, Mariani 2009, Finessi 2010, Zan 2011), sembrerebbe che in Italia, specie ultimamente, la sindrome di Baumol si sia trasformata in un morbo dalla prognosi infastidita. All'unanime convincimento che questa congiuntura non possa prolungarsi indefinitivamente, i governi e i ministri succedutisi negli ultimi anni hanno

risposto per lo più con provvedimenti tampone,⁴⁵ alimentando l'attesa messianica di una riforma di settore perennemente rinviata.

L'anomalia dei costi eccessivamente elevati, combinata con il sottofinanziamento è un mix certamente devastante che non si risolve limitandosi a incrementare le risorse senza rimuovere le cause di una gestione troppo dispendiosa e, spesso (quel che è più grave), forzatamente dispendiosa per ragioni indipendenti da una gestione più o meno virtuosa. Per soluzioni che non siano provvisorie è necessario pertanto valutare e correggere un complesso intreccio di fattori corresponsabili degli attuali squilibri e disfunzioni; fattori che sarebbe illusorio ridurre a cattiva gestione, ma che chiamano in causa legislazione e normative inadeguate, carenze strutturali e tecnologiche, stato delle relazioni sindacali e norme concernenti i rapporti di lavoro.

Studiare musica. Fare musica.

Senza troppe forzature, si potrebbe considerare il dissesto dei teatri d'opera italiani come l'epitome della sindrome che affligge il “sistema Italia”: una macchina produttiva inefficiente che assorbe troppe risorse e genera debito. E che agli occhi dell'opinione pubblica richiama pericolosamente i guasti della politica e della pubblica amministrazione. Anche riconducendo i bilanci, l'organizzazione e la produttività delle fondazioni liriche a standard compatibili, rimarrebbe dunque il grande interrogativo sulla loro collocazione e ruolo nella società italiana. Alla comprensibile enfatizzazione da parte delle istituzioni delle trascorse glorie musicali come motivazione nobile per la salvaguardia e il rilancio di questo patrimonio artistico, fanno riscontro come si è visto indicatori poco incoraggianti circa l'interesse che opera e musica classica suscitano nella cittadinanza. L'interrogativo si estende dunque a come ampliare, e anzi

⁴⁵ Come ad esempio il provvedimento inserito nella Finanziaria 2008 (Legge 24 dicembre 2007 n. 244) che istituiva un fondo triennale di 20 milioni annui per la ricapitalizzazione delle fondazioni commissariate e che da alcuni operatori e commentatori è stato interpretato come un premio concesso alle gestioni più deficitarie. Ben sette sono le fondazioni commissariate negli ultimi anni: Firenze (sette mesi fra il 2005-2006), Napoli (2007-2011), Verona (5 mesi fra il 2008-2009), Genova (2008-2010), Roma (2009), Trieste (2011), Bari (2012).

ricostruire (ammesso che sia possibile) la considerazione per la musica in quanto pratica sociale, prima ancora che consumo culturale.

Il quesito è doppiamente complesso, vuoi per lo scarso rilievo che l'opinione pubblica e i governi assegnano alle performing arts nel novero della cultura, vuoi perché l'Italia ha uno dei tassi di scolarità più bassi d'Europa (ma è legittimo ritenere che i due aspetti siano in relazione). Se a ciò si aggiunge la scarsa presenza dell'insegnamento musicale nella scuola pubblica (da molti decenni oggetto anch'essa di accese dispute nel già tormentato quadro dell'istruzione dal livello primario al terziario), si arriva forse a cogliere il cuore del problema.

Com'è noto, nei programmi scolastici italiani l'educazione musicale è prevista (con una presenza minimale) fino alla media dell'obbligo, a differenza di buona parte dei paesi europei dove la musica è presente anche nel ciclo secondario superiore. Per quanto riguarda le scuole medie inferiori, dal 1999 è a ordinamento la possibilità di istituire sezioni a indirizzo musicale con insegnamento di uno strumento. Nel 2008 le scuole che avevano attivato corsi musicali erano 942 con un numero di studenti stimabile fra i 20-25.000 (Emer 2009, 77-84). Successivamente, nel 2010 con la riforma del ciclo secondario, è stato finalmente avviato il Liceo a indirizzo musicale e coreutico con l'attivazione di 37 sezioni, salite, nell'anno scolastico 2011-12, a 65 (fra istituti statali e parificati), per un totale di 93 classi e un numero di studenti attualmente stimabile fra i 2.000 e i 3.000.⁴⁶ Quanto ai Conservatori, nell'Anno Accademico 2011-2012, gli iscritti ai vari ordinamenti, erano complessivamente poco meno di 50.000.⁴⁷

Questi sono i numeri attuali dell'insegnamento musicale pubblico in Italia. Un rapido confronto con la Germania mostra una situazione totalmente altra. Nelle linee guida dell'ordinamento scolastico tedesco la musica occupa un posto assolutamente centrale, definita come «vitale all'educazione sociale dei giovani», «essenziale per il mantenimento e la promozione della cultura musicale in Germania», e tale da «offrire un significativo contributo all'immagine pubblica della scuola» (German Music Council 2011, 34-35. Dati questi presupposti, la musica (affidata a

⁴⁶ Cfr: <http://cnafam.weebly.com/la-riforma-dei-licei.html>; <http://www.flcgil.it/scuola/liceo-musicale-e-coreutico-l-elenco-delle-sedi-per-l-a-s-2012-13.flc> [22/09/2012]

⁴⁷ Cfr: <http://statistica.miur.it/scripts/AFAM/vAFAM1.asp> [30/08/2012]. Nel computo sono considerati anche gli iscritti agli Istituti pareggiati,

47.000 insegnanti, pari al 6% dell'intero corpo docente) ⁴⁸ è presente dalla fascia pre-primaria, fino alla fascia superiore della formazione liceale, diventando facoltativa solo nei due anni conclusivi del *Gymnasium* o della *Gesamtschule*. Nel 2009, degli iscritti al biennio conclusivo, il 31,5% (oltre 150.000 studenti) avevano scelto musica con opzione fra livello base (2 ore settimanali) o avanzato (6 ore settimanali).

In misura ancor maggiore, il radicamento sociale della musica in Germania si attua però al di fuori della scuola statale, attraverso il diffuso istituto della *Musikschule* pubblica, una rete di oltre 900 scuole dislocate in 4000 sedi. La *Musikschule* corrisponde grosso modo al livello inferiore e medio del vecchio conservatorio italiano. Aperta a tutti (inclusi gli adulti) e gestita dagli enti locali, la *Musikschule* si frequenta parallelamente alla scuola dell'obbligo. Il suo percorso formativo, coordinato a livello nazionale, consente di concorrere per l'accesso agli studi musicali di livello terziario (*Hochschule für Musik*, Università, *Konservatorium*, ecc.). Nel 2009 gli iscritti alle *Musikschulen* pubbliche erano 958.000 (di cui il 90% di età inferiore ai 19 anni), cui vanno aggiunti circa 100.000 iscritti a 280 *Musikschulen* private. A fronte di una base così vasta, altamente selettiva è invece l'ammissione alla formazione di livello accademico: nel 2009, *Musikhochschulen*, Università e Conservatori contavano infatti poco meno di 25.000 iscritti.

Insieme alla centralità che la musica riveste nella formazione scolastica, questo vastissimo sistema formativo di base contribuisce a diffondere un'attiva pratica amatoriale della musica che, secondo le rilevazioni del Deutscher Musikrat, coinvolge fra musicisti e cantanti almeno sette milioni di persone di cui cinque milioni attivi in orchestre, ensemble e complessi corali. Fondamentale sotto questo profilo è la tradizione liturgica luterana che da secoli ha tramandato una diffusissima pratica corale, radicatasi altrettanto fortemente nelle chiese di religione cattolica, nonché nella pratica extraliturgica e profana. Nel 2009 i cori da chiesa in Germania erano oltre 33.000 con oltre 750.000 membri, mentre al di fuori della chiesa si contavano circa 22.000 formazioni corali con circa 680.000 aderenti (in Italia la Feniarco, Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali, annovera attualmente circa 2.500 cori con circa 150.000 aderenti).⁴⁹ Inoltre, sempre nel 2009 si contavano in Germania 920

⁴⁸ I dati che seguono relativi alla Germania, salvo diversa indicazione, sono tratti da *Musical Life in Germany*, cit.

⁴⁹ Cfr: <http://www.feniarco.it/> [31/08/2012].

formazioni sinfoniche amatoriali e più di 18.000 bande. In Italia le bande in attività sono circa 3.000 (Balestra–Malaguti 2006, 229).

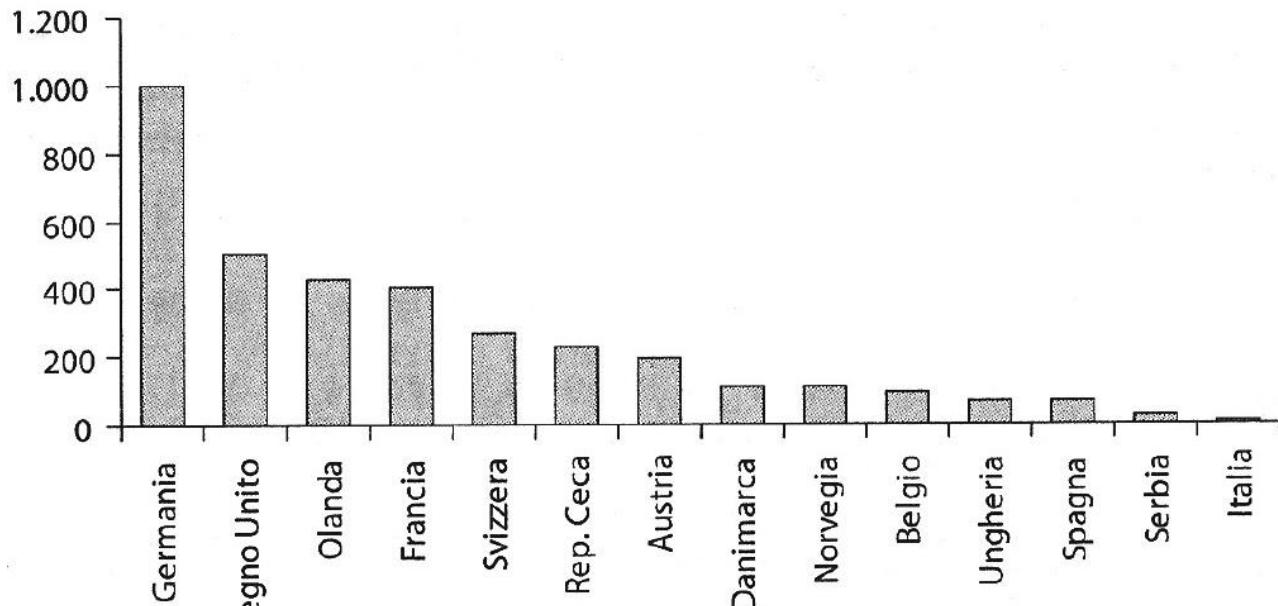
È evidente che l'impatto sociale e il peso culturale della musica nell'esperienza individuale e collettiva dei cittadini tedeschi sono enormemente diversi rispetto a quanto accade in Italia. Le conseguenze di ciò, forse inevitabilmente, si riflettono come si è visto anche negli obiettivi e nelle priorità delle politiche culturali. Stante questo gap macroscopico, in Italia i deficit dell'intervento pubblico nel campo della formazione musicale vengono in parte surrogati dal proliferare di un gran numero di scuole di musica comunali e private che, pur in assenza di standard riconosciuti e certificati paragonabili a quelli delle *Musikschulen* tedesche e in una situazione di sostanziale *deregulation*,⁵⁰ vantano forse qualche centinaio di migliaia di iscritti. A livello nazionale non si dispone tuttavia di dati attendibili. Dal 1985, in Italia opera l'AIdSM (Associazione Italiana delle Scuole di Musica) che raccoglie poco meno di un centinaio di scuole e pertanto rappresenta solo una parte di questa realtà assai ramificata e sfuggente. L'annuario CIDIM del 2007 elencava 438 scuole di musica non statali (Cfr. CIDIM 2007). Tuttavia, secondo due ricerche territoriali condotte nel 2008 e nel 2010 in Emilia Romagna e in Toscana rispettivamente, e promosse dalla stessa AIdSM, nelle due regioni sarebbero presenti complessivamente circa 750 scuole con 70.000 iscritti.⁵¹ Anche se da prendere con una certa cautela, sono numeri molto rilevanti che attestano ancora una volta la difficoltà di individuare e quantificare in modo attendibile le pratiche culturali nel nostro paese, complice fors'anche una quota verosimilmente consistente di “sommerso”. Si tratta comunque di un quadro molto diverso rispetto dalla Germania, dove una *Musikschule* rappresenta una solida istituzione, mediamente con più di 1.000 iscritti, mentre le scuole di musica in Italia, a parte gli Istituti pareggiati e alcune grosse scuole civiche, hanno dimensioni alquanto più modeste.

⁵⁰ L'Associazione Italiana delle Scuole di Musica ha stilato un progetto di proposta di legge per superare questa condizione: *Accreditamento delle Scuole di Musica, loro valorizzazione e interazione con il sistema scolastico pubblico. Studio per un progetto di legge*. Cfr. <http://scuoledimusica.org/doceboCms/> [31/08/2012].

⁵¹ Il criterio con cui nelle due ricerche è stato quantificato il numero degli iscritti solleva tuttavia qualche perplessità. Cfr. <http://www.assonanza.it/?id=43&articolo=110>; <http://www.aidsm.it/articoli/120/Le%20scuole%20di%20musica%20in%20Toscana.pdf> [24/09/2012].

figura 30

Allievi iscritti alle scuole di musica aderenti all'EMU in 14 paesi europei
(cifre in migliaia)



(fonte: European Music School Union)⁵²

figura 31

Personne che hanno risposto positivamente alla domanda: «negli ultimi 12 mesi, da solo o in gruppo, quale di queste attività artistiche ha svolto a livello amatoriale?» (valori percentuali)

Suonare uno strumento musicale	26	13	17	16	19	13	14	13	15	11	11	7	7	6	6	5	4	3	4
Cantare	40	34	27	27	21	21	17	17	15	19	15	11	9	8	8	9	9	7	4
Somma delle due risposte	66	47	44	43	40	34	31	30	30	30	26	18	16	14	14	13	10	8	
	Svezia	Slovacchia	Finlandia	Danimarca	Olanda	Germania	Francia	Austria	Regno Unito	Rep. Ceca	Belgio	Grecia	Italia	Polonia	Spagna	Ungheria	Romania	Bulgaria	Portogallo

(fonte: Eurostat 2007b)

⁵² Cfr. <http://www.musicschoolunion.eu/> [3/11/2012].

L'Associazione Italiana delle Scuole di Musica aderisce a sua volta all'EMU (European Music School Union), l'associazione delle scuole europee di musica non governative, cui aderiscono 6.000 scuole pubbliche e private di 27 paesi, con 150.000 docenti e oltre 4 milioni di allievi. Per quanto incompleti e non aggiornati, anche in questo caso i dati disponibili relativi alle scuole associate nei vari paesi (figura 30) evidenziano l'anomalia e, insieme, l'opacità della situazione italiana rispetto al quadro europeo.

È in questo quadro, tanto istituzionalmente deficitario quanto socialmente sfuggente, che vanno ricercate le cause e verosimilmente anche i rimedi del costume culturale che è il presupposto di gran parte delle questioni esaminate in queste pagine e che viene a riassumersi nelle percentuali di figura 31.

La galassia indefinibile ma presumibilmente assai vasta delle scuole non statali di musica suggerisce che c'è in Italia una domanda di apprendimento musicale, un interesse per quella pratica amatoriale che l'insegnamento pubblico non è in grado di soddisfare, e che invece costituisce il nerbo della cultura musicale europea. Anche se non può essere additata come la causa di tutti i problemi, né invocata come alibi per le disfunzioni del settore, la scarsa consuetudine degli italiani con la pratica musicale ha indubbiamente la sua incidenza negativa sull'economia dell'industria della musica e dello spettacolo dal vivo, incoraggiando l'abituale rimpallo di responsabilità presunte, fra incultura della popolazione, gestori incapaci, sindacalizzazione esasperata, governanti insensibili (o addirittura ostili) al mondo musicale e artistico. L'incessante feedback reciproco fra comportamenti collettivi, consuetudini e vizi di gestione, strategie mediatiche e politiche, e l'effetto che esso produce sulle dinamiche della domanda e dell'offerta è quantomai difficile da interpretare. Ma è fondato supporre che la politica e la grande informazione, assecondando confortevolmente la deriva del disinteresse collettivo (e lasciando irrisolti i gravi problemi del settore), contribuiscano a loro volta ad alimentarlo.

Tutto ciò rende più stridente la contraddizione tutta italiana fra una vasta rete di fondazioni operistiche che, forti della loro illustre tradizione, amano collocarsi al livello dei teatri europei delle grandi capitali, ma che in realtà sono di fatto sottoutilizzate e, di conseguenza, sovradianimensionate in rapporto a una produzione che, tranne pochissime eccezioni, è condannata a restare molto al di sotto loro potenzialità. Un sottoutilizzo che ha sì origine in deficit strutturali e gestionali, ma che a monte ha anche una

cronica debolezza della domanda radicata nelle caratteristiche del tessuto sociale e culturale del nostro paese. Ammesso che le fondazioni liriche italiane riuscissero a incrementare la loro produzione a un livello quantitativo adeguato, proponendo stagioni con 250-300 spettacoli fra opera balletti e concerti, la domanda vera è: come riempire le sale, se già ora c'è un'offerta sovrabbondante rispetto alla domanda?

Le altre facce del prisma.

Questa indagine si è concentrata soprattutto sulle fondazioni lirico-sinfoniche per il loro ruolo emblematico e il loro peso economico e “politico”. Ma in Italia come in Europa, i finanziamenti pubblici al settore musicale non si limitano evidentemente ai grandi teatri. Anzi, in tema di grandi numeri, forse più ancora delle monumental e comunque costosissime *opera houses*, i centri di produzione e diffusione della musica dal vivo e delle *performing arts* capaci di raggiungere i risultati più eclatanti in termini di produzione, di audience e di gestione, sono i moderni auditorium a più sale che, a Londra, come a Parigi, a Roma e in altre città d'Europa e del mondo, rappresentano poli di attrazione molto potenti, capaci di richiamare milioni di visitatori e di spettatori, in virtù delle loro caratteristiche “multifunzione” e, non di rado, anche per il loro richiamo architettonico.⁵³

È proprio in questo settore di attività che l'Italia, con l'Auditorium Parco della musica di Roma, può vantare una delle poche aziende culturali capace di misurarsi alla pari con altri grandi complessi stranieri quali i londinesi Barbican Centre e Southbank Centre che rappresentano tuttora un modello per questo genere di progetti.⁵⁴ Dal confronto fra i due centri

⁵³ Celeberrima a questo riguardo è la Sidney Opera House, complesso inaugurato nel 1973 che dispone di sei sale principali fra teatri e auditorium, oltre a uno studio di registrazione e altri servizi. Resta tuttavia insuperato per dimensioni e capienza il Lincoln Center di New York che conta almeno una ventina di spazi dedicati, fra teatri, auditorium, aree all'aperto, fra i quali Metropolitan Opera House (3.900 posti), Avery Fisher Hall (2.700), New York State Theater (2.700), ecc.

⁵⁴ L'auditorium romano progettato da Renzo Piano è stato inaugurato nel 2002 e, in ambito culturale, rappresenta l'opera architettonica di maggior rilievo realizzata in Italia nell'ultimo secolo. Il complesso, gestito dalla Fondazione Musica per Roma, ospita anche la produzione dell'Accademia di Santa Cecilia (circa 400 concerti l'anno).

londinesi e l'auditorium romano (figura 32) emerge la competitività del Parco della musica, con un numero di spettatori sorprendentemente elevato se rapportato agli indicatori di contesto esposti in precedenza.

figura 32

Te grandi centri musicali a confronto
(importi in milioni di €)

		Entrate totali	Contributi pubblici	Entrate proprie ^d	Uscite totali	Eventi ^e	Spettatori paganti ^e	Visitatori (milioni)
Southbank Centre (Londra) ^a	2010-2011	49,5	26,5	23,0	49,3	–	909.000	22,2
Barbican Centre (Londra) ^b	2010-2011	39,2	22,7	16,5	39,2	857	714.000	1,5
Parco della musica (Roma) ^c	2008	30,7	10,8	20,0	30,3	915	1.011.000	2,5

a) Royal Festival Hall: 2.500; Queen Elizabeth Hall: 900; Purcell Room: 365

b) Barbican Hall: 1.949; Barbican Theatre 1.166; The Pit: 200

c) Sala Santa Cecilia: 2.742; Sala Sinopoli: 1.133; Sala Petrassi: 673;
Cavea: 2.782; Teatro Studio: 308

d) incluse donazioni e sponsor

e) solo musica, teatro, mostre

(fonti: Southbank Centre 2011, Barbican Centre 2011, Fondazione Musica per Roma s.d.)

Distribuita fra le numerose e variegate proposte concertistiche (sinfonica, cameristica, contemporanea, jazz, pop, world music, ecc.), con un'affluenza collocata stabilmente sopra il milione (grazie anche alla forte attrattiva turistica della capitale),⁵⁵ l'offerta culturale del Parco della musica mette in luce una risposta tanto forte quanto significativa da parte di un pubblico che si rivela assai ricettivo se opportunamente sollecitato.⁵⁶

⁵⁵ Nel 2010, secondo i dati Istat, Roma ha richiamato circa 9 milioni di turisti; cfr. <http://www.istat.it/it/archivio/48501>

⁵⁶ I dati di figura 32 si limitano alle attività musicali (preponderanti) e di prosa (solo per il Barbican). Tuttavia date le loro caratteristiche questi centri producono e ospitano una vasta gamma di eventi culturali e artistici di vario genere, quali proiezioni cinematografiche, mostre, congressi, seminari ecc. Così, nel 2010-2011 il Barbican ha ospitato complessivamente 1.852 eventi con 827.000 presenze. L'auditorium romano, dal canto

I grandi auditorium sono l'ultima, recente propaggine di un mutamento culturale di lunghissimo periodo avviatosi nel Settecento, quando in Europa fiorì il concertismo pubblico, la nuova pratica sociale che si affiancava ai teatri d'opera, ma che, nel quadro della nuova società capitalista e borghese, si sostituiva idealmente all'antica istituzione operistica dell'aristocrazia. L'Italia, com'è noto, mancò clamorosamente questo appuntamento storico, sviluppando solo con un ritardo ultrasecolare una vita musicale concertistica di rango europeo.

Nel nostro paese la musica sinfonica è parte integrante dell'attività delle fondazioni lirico-sinfoniche di cui costituisce per altro un settore relativamente "accessorio". Accanto alle 14 orchestre degli enti lirici maggiori, oltre all'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (unica sopravvissuta delle precedenti quattro orchestre Rai), l'attività sinfonica è svolta principalmente dalle Istituzioni Concertistico Orchestrali (ICO), 13 compagnie che rappresentano l'ossatura dell'attività orchestrale in Italia e alle quali il Fus ha destinato nel 2010 una somma di circa 13 milioni (Mibac 2011a). Oltre alle istituzioni maggiori, in Italia opera un numero non facilmente precisabile di orchestre sinfoniche o cameristiche a carattere più o meno stabile. L'ultimo Annuario CIDIM pubblicato a stampa (CIDIM 2007) elencava 61 orchestre sinfoniche, di cui 12 giovanili. Dal canto suo il Fus, fra associazioni concertistiche e formazioni musicali di vario genere, nel 2010 ha erogato 13,7 milioni a 169 soggetti del settore "attività concertistiche e corali" (Mibac 2011a).

Gettando uno sguardo oltrefrontiera, in Germania le formazioni orchestrali che godono di finanziamenti pubblici sono 133. Di queste 84 sono le orchestre dei teatri pubblici. Ad esse si aggiungono altri 49 complessi orchestrali (fra cui le 12 orchestre radiofoniche) cui nel 2009 sono stati assegnati 216 milioni di fondi pubblici (cfr. nota 33), corrispondenti a circa il 60% delle loro entrate complessive.⁵⁷

Meno imponente rispetto alla Germania, ma solidamente sovvenzionato è il sistema delle orchestre francesi. In Francia operano 24 *orchestres permanents en région* finanziate pubblicamente, parte delle quali sono integrate o residenti presso i 13 *théâtres lyriques en région*. Nel 2010 il

suo, nel 2008 ha accolto complessivamente 1.177.000 spettatori per 1.175 eventi totali. Successivamente, sempre con bilanci in pareggio, nel 2010 ha registrato 1.146.000 spettatori per 1.240 eventi; mentre nel 2011 ha avuto 1.091.000 presenze per 1.329 eventi totali (dati comunicati personalmente all'autore dalla Fondazione Musica per Roma).

⁵⁷ Cfr. German Music Council 2011; Deutsches Musikinformationszentrum:
<http://www.miz.org/statistiken/konzerte-musiktheater-s1511> [30/09/2012]

budget di queste orchestre ha raggiunto i 170 milioni di cui 139 milioni di sovvenzioni pubbliche, 38 dallo Stato e 101 dalle amministrazioni territoriali (Cfr. MCC 2012).

Com'è noto, Parigi rappresenta per la Francia un polo di attrazione fortissimo che dirotta sulla capitale una larga percentuale dei fondi statali per la cultura e lo spettacolo, così che la Francia risulta praticamente divisa in due insiemi: Parigi da un lato, il resto del paese dall'altro. In effetti i numeri dicono che in un anno gli 800.000 spettatori dell'Opéra National equivalgono grosso modo agli spettatori di tutti gli altri teatri d'opera finanziati dallo stato, vale a dire i 13 teatri *en région*.⁵⁸

La singolare coincidenza numerica suggerisce un confronto (cfr. figura 33) fra la "rete" italiana (Teatro alla Scala e le altre 13 fondazioni liriche) e quella francese (Opéra di Parigi e 13 *théâtres lyriques en région*).

figura 33

Confronto tra fondazioni liriche italiane e teatri d'opera francesi
(anno 2006, importi in migliaia di €)

	Italia		Francia	
	Teatro alla Scala	13 fondazioni lirico-sinf.	Opéra National	13 théâtres lyriques en région
<i>Entrate totali</i>	115.000	425.100	170.900	210.600
Totale contributi pubblici	38.500	291.300	97.400	176.900
Statali	30.900	181.500	97.400	27.300
Amministrazioni territoriali	7.600	109.800	–	149.600
Media entrate totali	115.000	32.700	170.900	16.200
% contributi pubblici su entrate totali	37,1%	69,4%	57,0%	84,0%
Media presenze annue	357.000	183.700	778.000	66.400
Media spettacoli annui	213	166	417	92
Costo unitario medio a spettacolo	488	197	410	176

(fonti: Corte dei Conti 2010; DMDTS 2008)

⁵⁸ Dei 13 *théâtres lyriques en région*, cinque (Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Montpellier e Nancy) hanno la qualifica di *Opéra National* e fruiscono di finanziamenti mediamente più elevati.

È evidente la centralità dell'Opéra cui nel 2006 sono stati assegnati oltre il 35% dei fondi pubblici destinati in Francia alla lirica. A parte cinque o sei *opéras* il cui budget è paragonabile a quello delle fondazioni liriche italiane,⁵⁹ gli altri teatri regionali hanno bilanci molto più contenuti che, nel 2006, andavano dai 3 ai 12 (cfr. MCC 2008). La rete degli *opéras* francesi non si limita però ai teatri *en région* finanziati dallo Stato. Oltre ad essi, la Réunion des Opéras de France, che associa i principali teatri d'opera ad eccezione dell'Opéra di Parigi, annovera anche una dozzina di altri *opéras*, anch'essi di piccole dimensioni, sovvenzionati dalle amministrazioni territoriali. Il budget inferiore dei teatri francesi rispetto a quello delle fondazioni italiane dipende in primo luogo dal minor numero di dipendenti. Dei 13 *théâtres en région*, sette, ad esempio, non hanno un'orchestra stabile in organico, ma operano in partnership con un'orchestra residente.

Le performances produttive dei teatri francesi non sembrano esaltanti e gli indici sembrerebbero deporre a favore dei teatri italiani: con un budget che è mediamente il doppio dei teatri regionali francesi, le fondazioni liriche producono l'80% di spettacoli in più e registrano il triplo di presenze. Eppure i costi di produzione unitari sono più alti in Italia che in Francia. Al di là di questi dati, in questo confronto è però un altro il dato cruciale che si desume dalla figura 34, un indice che ha un significato eminentemente politico. Si tratta, ancora una volta, del divario percentuale delle sovvenzioni pubbliche, che in Francia superano addirittura di 15 o 20 punti i contributi italiani.

Per quanto meno “gerarchizzata” rispetto alla Francia, anche l'Italia ha una sua rete “secondaria” di teatri d'opera (secondaria economicamente, ma non per qualità artistica). Accanto alle fondazioni liriche si collocano infatti 28 “teatri di tradizione” nei quali all'attività operistica e concertistica si affiancano la prosa e altri generi teatrali. Si tratta di un comparto per il quale sono disponibili molti meno dati rispetto alle fondazioni, e quei pochi attestano una situazione alquanto diversa.

A differenza delle fondazioni liriche (e analogamente ad alcuni teatri regionali francesi), i teatri di tradizione non hanno in genere masse

⁵⁹ L'Opéra National de Lyon, il secondo teatro lirico francese per importanza, ha un budget di circa 34 milioni e 350 dipendenti. Nel 2011 ha ricevuto 29 milioni di sovvenzioni pubbliche con 185.000 presenze in oltre 300 spettacoli. Cfr. url: http://www.operalyon.com/uploads/media/Plaquette_b%C3%A2timent.pdf
<http://www.slate.fr/story/49477/culture-rendement-argent-emploi-subs>;
[01/10/2012]

artistiche alle loro dipendenze, mentre il personale tecnico e amministrativo è limitato allo stretto indispensabile, in genere poche unità.

⁶⁰ Per lo più questi teatri si avvalgono pertanto di mano d'opera e di maestranze artistiche esterne, realizzando stagioni in cui le ospitalità superano solitamente le produzioni. Ne risulta una dimensione aziendale assai più snella, meno oberata dai costi fissi e, sul piano del bilancio, assai meno deficitaria rispetto alle fondazioni liriche.⁶¹ Come si è detto, ciò non si riflette necessariamente sul livello artistico della produzione che, meno legata allo star system, risulta non di rado più varia, innovativa e culturalmente trasversale. La figura 34 mette a confronto un campione di 10 fondazioni liriche e 10 teatri di tradizione nell'anno 2005.

Mettere a confronto due comparti tanto diversi potrebbe sollevare obiezioni. Eppure è proprio questa diversità l'elemento di maggior interesse; indice del fatto che, accanto a quel coacervo di criticità che sono le fondazioni liriche, esistono e sono praticabili nel nostro paese altri modelli organizzativi e di gestione.⁶² Si consideri che nel 2005, alle 10 fondazioni di figura 34, il Fus ha distribuito 178,5 milioni, mentre ai 10 teatri di tradizione sono andati complessivamente 5,8 milioni.⁶³ La quota Fus rappresenta di norma oltre la metà dei contributi percepiti dalle fondazioni liriche, per i teatri di tradizione essa rappresenta invece una percentuale di gran lunga inferiore. Alle loro entrate, infatti, contribuiscono per lo più le rispettive amministrazioni comunali: un particolare che è piuttosto significativo del radicamento territoriale di questi teatri. Tale radicamento è strettamente connesso alla diversa

⁶⁰ Diversi teatri di tradizione hanno anch'essi adottato la forma della fondazione di partecipazione. Nel 2010, dieci teatri su 28 avevano adottato questa forma giuridica.

⁶¹ Cfr. http://www.atitweb.org/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=1 [03/09/2012]. In buona parte i teatri di tradizione riescono a raggiungere il pareggio di bilancio, anche se non manca qualche clamorosa eccezione come ad es. il Teatro Regio di Parma, da tempo al centro di polemiche per una gestione che negli ultimi anni ha determinato un crescente indebitamento che alla chiusura dell'esercizio 2010 ammontava a circa 11 milioni). Cfr. <http://www.linkiesta.it/bilancio-teatro-regio-parma> [11/11/2012].

⁶² Le cifre di fig. 34 si basano sulle schede di Ruffini-Nardella 2007 nelle quali sono riportati dati di bilancio forniti dai teatri in modo parzialmente lacunoso. Stando a questi dati, le entrate delle 10 fondazioni risultano superiori ai costi: 330 e 304 milioni rispettivamente. Per gli stessi enti, la relazione della Corte dei conti rileva invece, nel 2005, 350 milioni di entrate a fronte di 364 milioni di costi. Quanto ai teatri di tradizione sono riportati solo gli spettacoli d'opera e musica. Per quanto approssimativo, nel suo insieme il confronto fra i due comparti è sufficientemente indicativo.

⁶³ Nel 2005 il Fus ha distribuito complessivamente 16,3 milioni a 27 teatri di tradizione (Bolzano non ha avuto finanziamenti; cfr. Mibac 2006).

funzione sociale svolta dal teatro di tradizione, la cui sede, di norma un teatro storico, diviene punto di raccordo di diverse attività di spettacolo, nonché baricentro culturale della città.

figura 34⁶⁴

Fondazioni liriche e Teatri di tradizione: due modelli produttivi a confronto (anno 2005)

	10 fondazioni liriche media (totale)	10 teatri di tradizione media (totale)
Spettacoli totali -(lirica, balletto, concerti)	152 (1.705)	36 (363)
Rappresentazioni d'opera [% su spettatori totali]	82 [54%]	13 [36%]
Entrate (milioni di €)	33,0 (329,9)	3,4 (34,0)
Introiti botteghino (milioni di €)	3,3 (32,8)	0,4 (3,9)
% introiti botteghino su entrate	10,0	11,3
Costi (milioni di €)	30,4 (303,8)	3,4 (34,0)
Biglietti venduti	141.786 (1.417.862)	29.688 (296.877)
Numero dipendenti	355 (3.552)	23 (232)
Prezzo medio del biglietto (€)	23,2	13,2
Capienza media	1.486	1.034
Presenze medie a spettacolo [% di saturazione]	930 [62,6]	817 [79,0]
Costo unitario per spettacolo (€)	199.000	94.000
Indice produttività A (introiti botteghino : dipendenti)	9.258	16.940
Indice produttività B (biglietti : dipendenti)	399	1.280

(rielaborazione dati da: Ruffini–Nardella 2007)

I teatri di tradizione hanno qualche tratto in comune coi teatri regionali francesi: hanno sede in città di provincia, spesso ricche di tradizioni

⁶⁴ Sia per le fondazioni liriche sia per i teatri di tradizione è stato individuato un campione paradigmatico di dieci enti con caratteristiche di affinità. I dati si riferiscono alle fondazioni liriche di Bologna, Cagliari, Firenze, Genova, Napoli, Palermo, Roma, Torino, Trieste, Venezia. I teatri di tradizione considerati sono: Como, Cremona, Lecce, Livorno, Modena, Novara, Pavia, Pisa, Reggio Emilia, Trapani.

culturali e artistiche, e hanno un personale e un budget ridotto rispetto ai teatri maggiori. Le analogie tuttavia si fermano qui, perché a differenza dei *théâtres lyriques en région* la cui programmazione è prevalentemente musicale, buona parte dei teatri di tradizione segue un diverso indirizzo. Oltre a opera, balletto e concerti (cioè le attività finanziate dal Fus), il cartellone-tipo di un teatro di tradizione affianca più “stagioni” dedicate a svariati generi di spettacolo, quali teatro di prosa, musical, concerti jazz o pop, teatro dialettale, per ragazzi, ecc.⁶⁵ Accanto alle rappresentazioni prodotte o coprodotte dal teatro, la programmazione offre quindi una quantità di eventi realizzati in partnership con soggetti diversi, pubblici o privati, presenti sul territorio, quali istituti, fondazioni, università, compagnie teatrali, associazioni concertistiche ecc. Questa varietà dell’offerta (cfr. figura 35), consente ai teatri di tradizione di raggiungere un pubblico diverso, tipicamente locale, ma più diversificato e la cui età media – anche se non si dispone di dati a riguardo – è verosimilmente più bassa di quello delle fondazioni liriche.

Il profilo del teatro di tradizione è quello di un’istituzione “leggera” che con una ventina di dipendenti e risorse pari a 1/10 di una fondazione lirica, produce poco meno di 1/4 degli spettacoli, richiamando 1/5 degli spettatori. A ciò corrispondono indici nettamente diversi e più favorevoli: la percentuale di saturazione appare decisamente migliore, e i costi unitari sono meno della metà (nei teatri presi in esame l’opera rappresenta però solo il 36% del cartellone musicale, a fronte del 54% delle fondazioni liriche).

Rispetto ai teatri francesi *en région* i teatri di tradizione realizzano un maggior numero di spettacoli in assoluto, ma un numero decisamente inferiore di rappresentazioni operistiche, il che concorre a far sì che i costi unitari dei teatri d’oltralpe, in questo caso, risultino più elevati di quelli italiani (cfr. figg. 33 e 34).

⁶⁵ Su 28 teatri di tradizione, 22 includono nella loro programmazione spettacoli di prosa e di altro genere.

figura 35

La programmazione di quattro teatri di tradizione
e due *théâtres lyriques en région* (stagioni 2011-2012 e 2012-13)

	Budget (milioni €)	Total spettacoli	Opera	Danza	Concerti	Teatro di prosa	Ragazzi/anziani	Festival	Altro ^e
Teatro Ponchielli Cremona (72 mila)	4,4 ^a	92 ^c	11	18	11	27	15	10 ^g	-
Fondazione i Teatri Reggio Emilia (172 mila)	7,6 ^a	139 ^c	8	11	20	31	12	38 ^h	19
Teatro del Giglio Lucca (85 mila)	3,7 ^a	71 ^c	6	4	8 ^f	34	19	-	-
Fondazione Teatro Verdi Pisa (89 mila)	4,7 ^a	76 ^c	16	8	18	20	-	-	14
Opéra de Tours (139 mila)	4,7 ^b	64 ^d	19	-	22	8	-	-	5
Opéra-Théâtre de Metz Métropole (230 mila)	2,8 ^b	58 ^d	26	8	-	12	4	8 ⁱ	-

a) anno 2011; b) anno 2006; c) stagione 2011-2012; d) stagione 2012-2013; e) musical, operetta, concerti jazz, pop, folk, ecc.; f) più 17 concerti aperitivo; g) Festival Monteverdi; h) Festival “Aperto”; i) Festival des Théâtres à l’Est de l’Europe et Ailleurs

(fonte: Ruffini-Nardella 2007; siti web dei teatri, direzione dei teatri: comunicaz. pers.)

La prassi di rappresentare una pluralità di generi teatrali e musicali nello medesimo teatro è piuttosto diffusa in Europa. Accanto alle *opera houses* dedite unicamente a opera, balletto e concerti, in moltissime città europee la vita musicale e teatrale ruota attorno a palcoscenici la cui finalità primaria, più che di “rappresentanza” e di richiamo internazionale, com’è dei maggiori teatri d’opera, è di arricchire la vita culturale e sociale a livello territoriale. È un modello di impresa teatrale nella quale ricerca della qualità artistica, il cocktail di innovazione e tradizione, l’alta produttività, si coniugano a una gestione estremamente attenta ai costi e a un’offerta molteplice, articolata su più generi, capace di rivolgersi a diverse categorie di pubblico.

In linea di principio meno numerose sono le levate di sipario, minore è l'ottimizzazione delle risorse del teatro. Tuttavia il ridotto numero di spettacoli realizzati dai teatri di tradizione e dai teatri *en région*, non è necessariamente un indice di inefficienza o di cattiva gestione, ma è legato a una quantità di fattori di contesto quali le caratteristiche del teatro, le dimensioni e le peculiarità del tessuto culturale e produttivo urbano, la vivacità della domanda, ecc. In effetti, pur con risultati di gestione relativamente compatibili sul piano finanziario, in Italia teatri di provincia devono fare i conti con un quadro nazionale certamente non favorevole e polarizzato ai due estremi: da una parte fondazioni liriche inefficienti, scarsamente produttive, eccessivamente dispendiose e, al tempo stesso, sottofinanziate; dall'altra, teatri di tradizione relativamente efficienti, culturalmente vivaci e competitivi sul piano artistico, ma dalle risorse oltremodo limitate.

Ancora una volta il confronto con quanto accade all'estero è d'obbligo. Nelle pagine precedenti si sono presi in esame ripetutamente indici relativi a paesi europei nei quali musica, opera e *performing arts* sono oggetto di maggiori attenzioni che in Italia. Al di là di questo dato politico di fondo, su un terreno molto più tecnico, c'è un fattore chiave che consente ai teatri esteri di allestire stagioni con un numero di spettacoli e con costi di produzione pressoché impensabili per i teatri italiani. È il sistema del cosiddetto “repertorio”, un modello produttivo e organizzativo che non viene adottato nei teatri d'opera italiani o francesi,⁶⁶ ma che è invece assai diffuso in vari altri paesi d'Europa (in particolare nei paesi di lingua tedesca) e oltreoceano.

A differenza del teatro “di produzione” o “di stagione”, in cui gli interpreti vengono scritturati per ogni singola produzione, il teatro di repertorio si avvale di una compagnia di artisti assunti dal teatro per una o più stagioni, coi quali viene predisposto un certo numero di opere o drammi, dell'ordine di alcune decine, da rappresentarsi a rotazione per tutta la stagione e ripresi anche negli anni successivi. Un'evoluzione del teatro di repertorio è il sistema misto (“semi-stagione”), che pur riuscendo a contenere i costi consente un maggior numero di nuovi allestimenti.

Dei teatri di figura 26, la Scala nella stagione 2009-2010 ha rappresentato 12 opere e 6 balletti, il Covent Garden ha offerto 23 opere e 12 balletti diversi, l'Opéra National 20 opere e 16 balletti. La Staatsoper di Vienna, che adotta il sistema della semi-stagione, ha rappresentato invece 53 titoli

⁶⁶ L'unico teatro francese, di prosa, che continua la tradizione del repertorio è la Comédie-Française.

d'opera e 9 balletti. Scorriamo i programmi della stagione 2012-2013 di qualche altro teatro di repertorio: a Berlino la Deutsche Oper presenta 41 titoli d'opera (di cui 17 nuovi allestimenti), mentre la Staatsoper Unter den Linden offre 34 opere fra cui 14 nuove e 4 balletti. A Zurigo la Opernhaus ha in calendario 30 opere diverse e 6 balletti, mentre a Mannheim il National Theater (cfr. figura 36) ha in cartellone 29 titoli d'opera, 10 opere per bambini, 40 pièces di prosa, 9 balletti, oltre a concerti, spettacoli per ragazzi e altro ancora.

La città di Mannheim coi suoi 313.000 abitanti è una città di dimensioni relativamente modeste, eppure il numero di spettacoli sorprendentemente elevato realizzato dal locale National Theater (più di mille spettacoli di cui 284 recite operistiche) è paradigmatico del sistema teatrale tedesco. A differenza delle grandi *opera houses* internazionali il cui box office arriva a coprire un terzo delle entrate grazie all'elevato numero di spettatori e all'alto costo dei biglietti, teatri come questo, ubicati in città europee di medie o piccole dimensioni (e non di rado dallo scarso appeal turistico), hanno introiti di botteghino nettamente più ridotti, con percentuali che si avvicinano a quelle dei teatri italiani. Ciononostante (e non soltanto nei paesi di lingua tedesca), la capacità produttiva e l'audience di questi teatri sono molto più elevate che in Italia. Concretamente, questo significa che i prezzi d'ingresso sono più bassi, ma anche che i contributi pubblici sono maggiori.

Il confronto fra teatri italiani e tedeschi con budget grosso modo equivalente (figura 36) evidenzia un divario eclatante e conferma in parte aspetti già noti.

Bonn e Mannheim sono teatri di repertorio; rispetto ai teatri italiani, il loro numero di spettacoli è di gran lunga maggiore, e lo stesso dicasì dei contributi pubblici, in linea con il maggior peso che teatri e *performing arts* hanno in Germania nella ripartizione dei finanziamenti alla cultura. Al contrario, i costi unitari sono decisamente più bassi. È l'effetto di una programmazione che include prosa, musical, teatro per ragazzi, concerti di vario genere, ecc. Tuttavia, anche se per ipotesi gli spettacoli musicali (opera, danza, concerti) realizzati nell'anno avessero assorbito l'intero budget dei due teatri, i costi unitari di Bonn e Mannheim sarebbero comunque inferiori a quelli italiani (rispettivamente 142 e 146 €). È evidente dunque che i bassi costi non sono tanto effetto di un'economia di scala, ma dipendono da un diverso costume produttivo che riesce ad abbattere proprio i costi dello spettacolo da sempre più dispendioso: l'opera.

figura 36

Tre teatri d'opera italiani e due teatri d'opera tedeschi a confronto
(anno 2010, importi in €x1000)

	Teatro del Maggio musicale Firenze	Teatro La Fenice Venezia	Theater der Bunde- stadt Bonn	Teatro dell'Opera Roma	National Theater Mannheim
Abitanti della città	370.000	270.000	320.000	2.800.000	313.000
Numero dipendenti	469	321	490	718	669
Numero spettacoli (di cui musicali: opera-danza-concerti)	139 (139)	172 (172)	587 (237)	161 (149)	1.089 (349)
Numero rappresentazioni operistiche (% sul totale)	70 (50,4%)	95 (55,2%)	137 (23,3%)	80 (49,7%)	284 (26,1%)
Biglietti venduti	155.000 ^a	133.000	185.000	120.609	353.000
Contributi pubblici (% su entrate totali)	23.163 (77,0%)	19.557 (73,8%)	28.460 (89,0%)	47.302 (82,7%)	42.458 (83,1%)
Totale contributi	25.458	21.932	28.460	49.343	42.458
Botteghino (% su entrate totali)	3.100 (10,3%)	5.451 (18,3%)	2.948 (9,3%)	5.950 (10,4%)	8.000 ^a (15,7%) ^a
<i>Entrate totali</i>	30.090	29.738	31.792	57.215	51.103
Spese personale dipendente e scritturato (% su uscite totali)	31.833 (84,2%)	23.875 (70,6%)	25.400 (75,5%)	49.000 ^a (87,2% ^a)	36.101 (71,0%)
<i>Uscite totali</i>	37.795	33.285	33.631	56.182	50.927
Costo medio del biglietto	20,0 ^a	41,0	15,9	49,3	22,7 ^a
Costo unitario di produzione	272,1	193,4	57,2	332,8	47,0

* dato approssimativo

(Fonti: Corte dei Conti 2012, Teatro dell'Opera di Roma 2011,
Theater der Bundestadt Bonn 2011, Stadt Mannheim 2011)

Se si calcolassero indici di produttività rapportando il numero dei dipendenti al numero delle rappresentazioni, il confronto fra teatri italiani e tedeschi sarebbe impietoso. Alti costi unitari, bassi indici di produttività, elevate spese per il personale sono purtroppo tratti precipui dei teatri italiani che chiamano in gioco organizzazione interna ed efficienza produttiva, ma anche e forse soprattutto questioni inerenti al rapporto di lavoro del personale dipendente, terreno di polemiche ricorrenti e conflittualità particolarmente aspre.

Viene da chiedersi come mai in Italia nessun teatro adotti il sistema del repertorio. Ci sono ragioni tecniche dovute al fatto che le strutture dei teatri storici a differenza dei teatri moderni sono originariamente pensate per proporre titoli *en-suite* (un'opera replicata per un certo numero di volte, poi smontata per passare a un'altra opera, e così via), mentre è problematico proporre titoli a rotazione come accade col repertorio. Ma a parte questo genere di obiezioni talvolta pretestuose (anche in Italia ci sono teatri moderni, e le periodiche ristrutturazioni potrebbero orientarsi in tal senso), l'opposizione a questo sistema produttivo è essenzialmente di natura artistica. Nei teatri italiani predomina infatti l'opinione che repertorio sia sinonimo di routine e di bassa qualità: esiti ritenuti inaccettabili per un settore che dichiara la propria generalizzata vocazione all'eccellenza, e che, in vista di questo obiettivo, per reclutare interpreti, registi, scenografi ecc. si affida al più costoso sistema della “scrittura artistica”.⁶⁷

Finale d'atto.

Nell'ampio quadro che si è delineato, gli indici relativi ai differenti contesti nazionali attestano diversità profonde. In evidenza sono soprattutto i dati economici, dati che tuttavia sono in buona misura la risultante di svariati fattori di ordine politico, sociale e culturale. Quali sono i fattori che determinano la scena di Mannheim? È l'offerta ricchissima di un teatro con un budget di oltre 50 milioni⁶⁸ che determina l'affluenza di 350.000 persone? O è piuttosto la presenza di un diffuso capitale culturale, storicamente radicato, a generare la domanda per una

⁶⁷ Quello delle scritture artistiche e dei cachet è un altro tipico terreno di interminabili e spesso non disinteressate controversie. Da un lato le numerose voci di chi bolla questo sistema come deleterio, troppo poco trasparente, e all'origine di un'abnorme lievitazione dei costi; dall'altro chi che lo reputa presupposto necessario per un'elevata qualità artistica.

⁶⁸ Non fa testo Verona che con i suoi 265.000 abitanti e un'Arena capace di 16.000 posti è un caso decisamente eccezionale. Nel 2010 la Fondazione Arena di Verona ha gestito anch'essa un budget di poco superiore ai 50 milioni, realizzando 129 spettacoli per 485.000 spettatori (il 91% all'Arena e i restanti al Teatro Filarmonico). Cfr: Fondazione Arena di Verona 2011.

tal produzione, nonché a sollecitare (e gratificare) il sostegno degli amministratori locali?

Esiste verosimilmente, come si è ipotizzato, una relazione fra costume culturale da una parte e politiche culturali dall'altra. Se i cittadini amano la musica e l'opera, i politici in genere si accodano. Tuttavia la provincia francese, dove la domanda di musica e opera sembra relativamente modesta, testimonia una politica di forte supporto ai teatri e alle orchestre, con motivazioni che sembrano prescindere dalle performances del box-office. Qui le politiche culturali sembrano obbedire piuttosto al principio secondo cui il sostegno alla cultura è una missione centrale e imprescindibile nella cura della cosa pubblica.⁶⁹

La principale virtù di un'istituzione culturale potrebbe consistere nella sua capacità di interpretare, soddisfare e stimolare la domanda, cioè l'attenzione e l'ammirazione della cittadinanza; riuscendo in tal modo a dimostrare a chi governa ed eroga i contributi pubblici che è nell'interesse loro e di tutti investire su di essa. È nel rapporto con il milieu culturale, nella capacità di collocarsi quale componente essenziale della qualità della vita di una città e di una comunità che un ente di produzione artistica e culturale crea i presupposti per una favorevole disponibilità economica nei suoi confronti. Tuttavia occorre che all'origine di sia un riconoscimento apriori, un'attribuzione di credito alle arti e alla cultura in quanto beni e valori primari. In caso contrario si instaura la logica cinica, e spesso pretestuosa, che tratta la cultura come un prodotto tout court, che ne misura il valore con l'auditel e le concede il diritto a esistere e a ricevere il sostegno della collettività *sub condicione*, a patto cioè che sappia, come si suol dire, “camminare con le proprie gambe”, e quindi sia capace di raggiungere determinati obiettivi economici o di autofinanziamento, magari fino al punto di esigere che essa non rappresenti un costo per i contribuenti.

In Germania orchestre e teatri vengono fortemente sovvenzionati a fronte di un'efficienza, di una produttività che rapportate alla qualità artistica appaiono esemplari. In Francia le sovvenzioni sono altrettanto o ancora più alte, nonostante le dimensioni e il ruolo delle istituzioni musicali nella vita

⁶⁹ Curiosamente nella Costituzione francese del 1958 ricorre ripetutamente la parola *mission*, ma è del tutto assente la parola *culture*, che invece è l'oggetto dell'art. 9 della Costituzione italiana. La circostanza è curiosa in relazione al diverso impegno economico delle politiche culturali dei due paesi; impegno la cui modestia, nel nostro paese, sembra disattendere quanto sancito dalla carta fondamentale: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

delle città non si possano certamente paragonare a quelle dei teatri tedeschi.

In Italia invece l'investimento pubblico sullo spettacolo dal vivo è nettamente inferiore, con marcata tendenza a un'ulteriore calo. Per questo, a teatri, orchestre e a tutti i soggetti che ricevono contributi pubblici, si richiede in modo pressante, oltre al contenimento dei costi, di aumentare la capacità di generare entrate proprie, dal botteghino, al merchandising, fund raising, sponsorizzazioni, ecc. Sono esattamente queste le due istanze ribadite con eloquente monotonia dalla Corte dei Conti, a conclusione delle sue ultime relazioni sul controllo della gestione finanziaria delle fondazioni lirico sinfoniche.⁷⁰

Il decreto legislativo 367 del 1996 che trasformava gli enti lirici in fondazioni di diritto privato muoveva proprio da questa esigenza di alleggerire il costo pubblico dei teatri, costringendoli a sviluppare la loro attitudine a “stare sul mercato” e ad autofinanziarsi. L’accento che il decreto poneva sulle future “attività commerciali” che le fondazioni avrebbero svolto, e sulle agevolazioni di cui avrebbero goduto, guardava chiaramente al mondo anglosassone e statunitense come presunti esempi di modernità in virtù della marcata autonomia delle imprese di spettacolo dal sostegno pubblico.

Le due materie vanno nettamente distinte. La questione dei costi oggettivamente abnormi riguarda primariamente le fondazioni liriche, qualche altro teatro e qualche orchestra, mentre è assai meno rilevante per altri ambiti musicali e teatrali. Essa chiama in causa e responsabilizza i soggetti stessi ed è affrontabile come una questione di settore, anche se l’attuale scenario nazionale di sprechi e inefficienze diffuse solleva molti interrogativi sulla effettiva possibilità di raggiungere un risanamento gestionale che resta per altro un obiettivo irrinunciabile.

Al contrario, il richiamo a incrementare l’autofinanziamento delle istituzioni musicali che la Corte dei Conti enuncia in modo quasi fatalistico a fronte del crescente disimpegno pubblico (non potendo certo esortare amministrazioni statali e territoriali a spendere di più!) suona decisamente paradossale. Per penuria o insensibilità – o più

⁷⁰ «La perdurante riduzione delle contribuzioni pubbliche, specie statali, impone l’adozione di misure idonee da un lato ad incrementare il finanziamento privato e dall’altro a ridurre le spese secondo criteri di efficienza ed economicità, che investano soprattutto la disciplina giuridica ed economica del rapporto di lavoro del personale, sia dipendente sia scritturato, il cui costo condiziona in misura rilevante il risultato economico delle singole gestioni». Corte dei Conti 2010, 170. Cfr anche Corte dei Conti 2012, 305.

verosimilmente per una combinazione dei due fattori – lo Stato e gli enti locali diminuiscono i loro contributi e scaricano sui privati la responsabilità dell'aiuto. Ben sapendo – e gli indicatori lo confermano – che nel nostro paese la mentalità del sostenere le arti e la cultura come valore in sé, in base a un principio di etica civile anziché per un calcolo economico o d'immagine, non ha radici e, statisticamente parlando, semplicemente non esiste. I cittadini italiani si dimostrano fra i più insensibili in Europa nei confronti delle arti, esprimono una domanda e un consumo di cultura ampiamente sotto la media, e le erogazioni liberali, cioè le somme che i privati destinano alla cultura e allo spettacolo, sono lo specchio di questo disinteresse.⁷¹

Il Mibac ha divulgato i dati relativi alle erogazioni liberali a favore del settore culturale nel 2010: 32,2 milioni dalle imprese 26,6 milioni dai privati (50 centesimi pro capite), per un ammontare di quasi 59 milioni, cui si aggiungono 413 milioni da parte delle fondazioni bancarie (Mibac 2011b, 29). All'estero i numeri sono decisamente diversi.

In Gran Bretagna nel 2011 i privati cittadini hanno devoluto alla cultura l'equivalente di 820 milioni di €, in Francia (2009) 380 milioni, in Germania (2011) circa 4 miliardi. Sempre nel 2011, negli Usa i privati cittadini hanno donato al settore delle *arts, culture, humanity* 13,3 miliardi di \$, pari a 9,6 miliardi di € (31 dollari pro capite): mentre le fondazioni hanno contribuito con un equivalente di 1,7 miliardi di € (Fedeculture 2012, 248). Un cittadino americano devolve dunque alla cultura una somma pari a sessanta volte l'offerta di un cittadino italiano. È su questi presupposti che in Gran Bretagna il Festival di Glyndebourne può fare a meno dei contributi pubblici; oppure che dei 127 milioni di \$ di contributi incassati nel 2009 dal Metropolitan Opera House, pari al 45% delle entrate, solo l'1,2% (3,2 milioni di \$) provenga da fondi pubblici (Metropolitan Opera 2010, 25).

Pensare che in Italia i privati possano sopperire concretamente a un minor impegno delle amministrazioni pubbliche nel sostegno allo spettacolo e alla cultura appare come un'ipotesi velleitaria nel breve e anche nel medio periodo. Significa ignorare il profondo gap di civismo, di costume, di mentalità che distanzia l'Italia da quei paesi nei quali la musica, l'opera, il teatro sono bisogni indispensabili e componenti essenziali della qualità della vita. Attualmente il Teatro alla Scala gode di finanziamenti pubblici la cui entità (cfr. fig. 26) è scesa a livelli paragonabili ai paesi

⁷¹ Sintomatico – e fonte di ricorrenti polemiche – è anche il perdurare di numerose limitazioni di legge alla deducibilità e alla detraibilità fiscale delle donazioni.

anglosassoni, in presenza tuttavia di un contesto dove l'atteggiamento della popolazione nei confronti delle performing arts e della cultura in genere non è neppure lontanamente paragonabile al mondo anglosassone. Gli indicatori certificano che è miope individuare le ragioni del dissesto ormai cronico dei teatri e della musica in Italia nelle criticità di carattere gestionale e finanziario. Essi indicano che a monte di questo scenario vi sono seri fattori predisponenti di natura sociale e culturale. Fattori radicati in quel deficit di capitale scolastico e culturale della cittadinanza, dal quale discendono una cronica debolezza della domanda e una speculare tiepidezza della politica.

Il trinomio contributi—offerta—domanda forma una triade i cui elementi appaiono strettamente correlati in un reciproco rapporto regressivo di causa-effetto: poca domanda, pochi contributi, poca offerta. Si è soliti indicare la scarsità oggettiva (a volte scandalosa) dei finanziamenti pubblici come la causa prima della crisi del settore. Ma alla luce di un'analisi più approfondita, questa scarsità risulta essere un effetto, il risultato di una certa indifferenza o disaffezione della collettività che indirettamente incoraggia una politica culturale recessiva.⁷² Una politica che trova poi i suoi alibi nella indifendibilità di gestioni oggettivamente troppo dispendiose e inefficienti. Le quali, a loro volta, non di rado sono frutto di un'impotenza produttiva, prima ancora che di un'incapacità.

In conclusione, gli indicatori sembrano concordi nell'attestare che in Italia manca la sinergia fra un contesto culturale capace di esprimere una forte e qualificata domanda di cultura e teatri in grado di rispondervi con un'offerta artisticamente adeguata e sostenibile economicamente. Senza questa sinergia è impensabile (o quantomeno estremamente difficile) che giungano alla politica incentivi tali da giustificare una rinnovata volontà di investire risorse nello spettacolo dal vivo.

⁷² Cfr. *Ripensare la manovra per evitare la recessione culturale nel Paese. Sei Associazioni nazionali scrivono al Governo*. Lettera aperta al governo di Federculture, Civita, Fai, Italia Nostra, Legambiente e WWF, luglio 2010.

Url: <http://www.federculture.it/index.php?pageid=43> [05/10/2012]

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E WEB

- ANELS (Associazione Nazionale degli Enti Lirico Sinfonici) (1992) *Dietro il sipario. Libro bianco sulla gestione degli Enti Lirici e Sinfonici 1987-1990*, Torino, Fitzcarraldo.
- Annicchiarico C. (2006) *I fiorentini e il Teatro del Maggio*, Comune di Firenze–Ufficio Comunale di Statistica, in Ruffini e Nardella (2007), disponibile online sul sito: http://statistica.fi.it/opencms/multimedia/documents/1265126369313_Comune_di_Firenze_-_I_fiorentini_e_il_Teatro_del_Maggio.pdf [08/10/2012].
- ASK-Bocconi (2005) *Economia della musica in Italia. Rapporto 2005*, Milano, ASK-Bocconi. Url: http://portale.unibocconi.it/wps/wcm/connect/resources/file/ebc0cf022f2f3b1/Economia_della_Musica_in_Italia_2005.pdf [06/10/2012]
- ASK-Bocconi (2006) *Economia della musica in Italia. Rapporto 2006*, Milano, ASK-Bocconi. Url: http://www.fimi.it/pdfddm/DM_2006_1205.pdf [06/10/2012]
- Auvinen T. (2000), *Unmanageable Opera? The artistic-economic dichotomy and its manifestations in the organisational structures of five opera organisations*, City University, Department of Arts Policy and Management, London; Url: <http://web.archive.org/web/20040611140027/http://www.teatteriliitto.fi/netpdf/thesis.pdf> [17/08/2008].
- Balestra C. e Malaguti A. (2006) *Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, 2a ediz., Milano, Franco Angeli.
- Bandettini A. (2011) *La cultura spa, un fatturato da 40 miliardi*, «Il Venerdì di Repubblica», 16/9, pp.26-27.
- Barbican Centre (2011) *Barbican Season 2010-11*, disponibile sul sito: <http://www.barbican.org.uk/about-barbican/annual-reports> [3/11/2012].
- Baumol W.J. e Bowen W.G. (1966) *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York, The Twentieth Century Fund.
- BMUKK (Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur) (2011) *Kulturericht 2010*, Wien. Url: http://www.bmukk.gv.at/kultur/bm/kulturericht_2010.xml [22/09/2012]
- Bodo C. e Spada C. (a cura di) (2004) *Rapporto sull'economia della cultura in Italia 1990-2000*, Bologna, Il Mulino.
- Bodo C. 2007, *Chi ha paura di monitorare la spesa pubblica per la cultura in Italia?*, «Economia della cultura», XVII, 1, pp. 15-26.
- Brosio G. e Santagata W. (a cura di) (1992) *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli.
- Cappelletto S. 1995, *Farò grande questo teatro!*, Torino, Edt.
- Cappelletto S. 2006, *L'opera corre verso il baratro. Si taglia tutto non gli stipendi*, «la Stampa», 17/01/2006, p. 16.
- CIDIM (Centro Italiano di Iniziativa Musicale) (2007) *10° Annuario Musicale Italiano*, Roma, CIDIM.

CORAM (2000) *L'economia della musica in Italia*, Milano, CORAM – KPMG spa Url: http://www.fimi.it/dett_ddmercato.php?id=35 [06/10/2012]

Corte dei Conti (2003) *Relazione sul risultato del controllo eseguito sulla gestione finanziaria delle Fondazioni lirico-sinfoniche, per gli esercizi dal 1995 al 2000*, url: vedi Corte dei Conti 2012.

Corte dei Conti (2006) *Relazione sul risultato del controllo eseguito sulla gestione finanziaria delle Fondazioni lirico-sinfoniche, per l'esercizio 2004*, url: vedi Corte dei Conti 2012.

Corte dei Conti (2010) *Relazione sul risultato del controllo eseguito sulla gestione finanziaria delle Fondazioni lirico-sinfoniche, per gli esercizi 2005 e 2006*, url: vedi Corte dei Conti 2012.

Corte dei Conti (2012) *Relazione sul risultato del controllo eseguito sulla gestione finanziaria delle Fondazioni lirico-sinfoniche, per gli esercizi dal 2007 al 2010*. Url: http://www.corteconti.it/uffici_centrali/sezione_controllo_enti/ [14/08/2012].

Cortese L. (2000), *Il mutato rapporto dei giovani con la lirica*, «Lo spettacolo», vol. 50, nn. 1-4, pp.133-44.

Deutscher Bühnenverein (2011) *Theaterstatistik 2009-2010. Summentabellen*, Köln [non più rintracciabile in rete; 28/11/2012]

Deutscher Bühnenverein (2012) *Theaterstatistik 2010-2011. Summentabellen*, Köln, disponibile sul sito: <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html> [08/10/2012]

DMDTS (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles) (2008) *Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la Culture*, disponibile sul sito: <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/Reperes3.pdf> [3/11/2012].

Emer F. (2009) *L'insegnamento dello strumento musicale nella scuola dell'obbligo*, «Annali della Pubblica Istruzione», vol. 4, 3/4, pp. 65-188, disponibile sul sito: http://www.annaliistruzione.it/riviste/annali/pdf/API3-4_2009.pdf [3/11/2012].

ERICarts (2008a) *Country profiles: Italy*, in *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 9th Edition*; Url: www.culturalpolicies.net/ [non più rintracciabile in rete; 06/08/2008].

ERICarts (2008b) *Monitoring Changes in Direct State Cultural Expenditure by Sector*, disponibile sul sito: <http://www.culturalpolicies.net/web/comparisons-funding.php?aid=40&cid=46&lid=en> [08/10/2012]

ERICarts (2012a) *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*, 13th edition, Council of Europe/ERICarts, disponibile sul sito: <http://www.culturalpolicies.net/>

ERICarts (2012b) *Country Profile: Italy* (a cura di Bodo C. e Bodo S.), in ERICarts 2012a, disponibile sul sito: <http://www.culturalpolicies.net/> [21/07/2012]

European Parliament (2006) *Financing the Arts and Culture in the European Union*, disponibile sul sito: [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/cult/2006/375309/IPOL-CULT_ET\(2006\)375309\(PAR00\)_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/cult/2006/375309/IPOL-CULT_ET(2006)375309(PAR00)_EN.pdf) [18/09/2012].

- Eurostat (2002) *Europeans' Participation in Cultural Activities*, Special Eurobarometer 158/56.0, disponibile sul sito:
http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/eb_special_160_140_en.htm
[08/10/2012]. Le tavole di dati (*Basic Tables*), pubblicate a parte, sono disponibili sul sito: <http://www.infoamerica.org/eec/pdf/estadisticas2.pdf> [08/10/2012]; il link originario (<http://forum.europa.eu.int/Public/irc/dsis/edtcs/library?l=/public/culture&vm=detailed&sb=Title>) non è più reperibile.
- Eurostat (2007a), *Cultural Statistics 2007 edition*, Eurostat Pocketbooks, disponibile sul sito:
<http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/publications/collections/pocketbooks> [08/10/2012].
- Eurostat (2007b), *European Cultural Values*, Special Eurobarometer 278/67, disponibile sul sito: http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/eb_special_280_260_en.htm [08/08/2008].
- Eurostat (2008), *Europe in Figures. Eurostat Yearbook*, disponibile sul sito:
http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/publications/regional_yearbook/previous_editions_sub [06/08/2008].
- Eurostat (2011a), *Cultural Statistics 2011 edition*, Eurostat Pocketbooks, disponibile sul sito:
<http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/publications/collections/pocketbooks> [08/10/2012]
- Eurostat (2011b) *Europe in figures. Eurostat yearbook 2011*, European Commission, disponibile sul sito:
http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/Europe_in_figures_Eurostat_yearbook [08/10/2012].
- Fava C. (2012) *Ministro Ornaghi batte un colpo*, «l'Unità» 21/04, p. 33.
- Federculture (2012) *Cultura e sviluppo. La scelta per salvare l'Italia. Rapporto annuale Federculture 2012*, Milano, 24 Ore Cultura.
- Finessi E. (2010) *L'economia delle fondazioni liriche*, Milano, Giuffré.
- Fondazione Arena di Verona, [2011], *Bilancio Sociale 2010*; Url:
<http://www.arena.it/3736/3736-it.pdf> [30/09/2012].
- Fondazione Musica per Roma (s.d.) *Annuario 2008*, disponibile sul sito:
http://www.auditorium.com/download/view/rapporti-annuali/annualbook2008_2.pdf [3/11/2012].
- Gasperoni G., Marconi L. e Santoro M. (2004), *La musica e gli adolescenti. Pratiche, gusti, educazione*, Torino, Edt.
- German Music Council, *Musical Life in Germany. Structure, facts and figures*, Deutscher Musikrat, Deutsches Musikinformationszentrum, Bonn, 2011; Url:
<http://www.miz.org> [29/09/2012]
- Giarda D. P. (2007) *Quale futuro per il teatro musicale?*, in Ruffini e Nardella 2007, pp. 99-103.

IEM (2011) *Gli investimenti pubblici nell'industria culturale e delle telecomunicazioni. XIII rapporto IEM* (Istituto di Economia dei Media), Torino, Fondazione Rosselli, disponibile sul sito: <http://iem2011.onafets.eu/13.php> [08/10/2012]

Istat (1998-2011) *Statistiche culturali* (annuario), edizioni online disponibili sul sito: <http://culturaincifre.istat.it/> [08/10/2012]

Istat (1999) *La musica in Italia*, Bologna, il Mulino.

Istat (2002) *Cultura, socialità e tempo libero. Indagine multiscopo sulle famiglie: Aspetti della vita quotidiana. Anno 2000*, Roma, url: vedi Istat 1998-2011.

Istat (2005), *Cultura, socialità e tempo libero. Indagine multiscopo sulle famiglie: Aspetti della vita quotidiana. Anno 2003*, Roma, , url: vedi Istat 1998-2011.

Istat (2007), *La vita quotidiana nel 2006. Indagine multiscopo sulle famiglie: Aspetti della vita quotidiana. Anno 2006*, Roma, , url: vedi Istat 1998-2011.

Istat (2010) *Indagine multiscopo sulle famiglie: Aspetti della vita quotidiana. Anno 2010. Questionario per autocompilazione* [verde], disponibile sul sito: <http://www.istat.it/it/archivio/3955> [02/10/2012]

Istat (2012a) *Indagine multiscopo: Aspetti della vita quotidiana* [anno 2011, tavole], disponibile sul sito: <http://www.istat.it/it/archivio/66990> [08/10/2012].

Istat (2012b) *Il valore della moneta in Italia dal 1861 al 2011* [tavole], Roma; Url: <http://www.istat.it/it/archivio/58039> [18/07/2012].

IULM (2008) *Economia della musica in Italia. Rapporto 2008*, Milano, IULM. Url: http://www.fimi.it/pdfddm/rapporto_musica_2008_1.pdf [06/10/2012]

IULM (2010) *Economia della musica in Italia. Rapporto 2010*, Milano, IULM. Url: http://www.fimi.it/pdfddm/Rapporto%20Iulm%20Economia%20della%20musica2010_1.pdf [06/10/2012]

LeG (Leadership Group on Cultural Statistics) (2000), *Cultural Statistics in the EU*; trad. it: *Le Statistiche Culturali in Europa*, Istat, Roma, 2002; Url: http://culturaincifre.istat.it/sito/cultura_generale/notizie_approfondimenti/Rapporto_LEG.pdf [08/10/2012].

Leon A.F. (2004) *Enti lirici: conseguenze della trasformazione in fondazione*, in Leon e Ruggieri (2004), pp. 3-38.

Leon A.F. e Ruggieri M. (a cura di) (2004), *Il costo del melodramma*, numero speciale di «Economia della cultura», Bologna, il Mulino.

Levine L.W. (1988) *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Lincoln Center Corporate Fund (2011), *Annual Report 2010-2011*, disponibile sul sito: http://www.lccorporatefund.org/pdfs/corporate_fund/LCCF_Annual_Report_2011.pdf

MCC (2012), *Statistiques de la culture. Chiffres clés. Edition 2012. Art Lyrique Musique et Danse*, La Documentation Française, disponibile sul sito: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Chiffres-cles/Chiffres-cles-2012-Statistiques-de-la-culture> [22/09/2012]

- MCC (Ministère de la Culture et de la Communication) (2007), *Statistiques de la culture. Chiffres clés. Edition 2007*, La Documentation Française, disponibile sul sito:
http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pubstat_chiffcles.html [22/09/2012].
- MCC (2008), *Statistiques de la culture. Chiffres clés. Edition 2008*, La Documentation Française, disponibile sul sito:
http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pubstat_chiffcles.html [22/09/2012].
- Metropolitan Opera (2010), *Annual Reports 2007–08 and 2008–09*; disponibile sul sito:
<http://www.metoperafamily.org/metopera/about/report.aspx> [26/09/2012]
- Mibac (Ministero per i beni e le Attività Culturali) (2000), *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 1999*, Roma; Url: vedi Mibac–Fus 2011.
- Mibac (2001), *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 2000*, Roma; Url: vedi Mibac–Fus 2012b.
- Mibac (2006), *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo. Anno 2005*, Roma; Url: vedi Mibac–Fus 2012b.
- Mibac–Direzione Generale per il Cinema (2007) «dgCINEWS», n. 77, 22/02/2007; Url:
<http://www.cinema.beniculturali.it/newsletter/2007/22022007/newsletter.htm> [12/08/2008].
- Mibac (2011a), *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo. Anno 2010*, Roma; Url: <http://www.spettacolododalvivo.beniculturali.it/index.php/download-relazioni-al-parlamento> [17/07/2012].
- Mibac (2011b) *Minicifre della cultura 2011*, Roma, Gangemi Editore
- Mibac (2012a) *Piano della performance 2012*, disponibile sul sito:
http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1329990742201_Piano_della_Performance_2012.pdf [08/10/2012]
- Mibac (2012b), *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo. Anno 2011*, Roma; Url: <http://www.spettacolododalvivo.beniculturali.it/index.php/download-relazioni-al-parlamento> [25/11/2012].
- Montecchi G. (2002), *Mentalità tradizionalista e cultura musicale*, «il Mulino», LI, 5, pp. 918–29.
- OECD (Organisation for Economic Co-operation and Development), 2006, *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*, OECD Statistic Directorate, Paris; Url: <http://www.oecd.org/> [22/08/2008]
- ORMA (Osservatorio delle Risorse e dei Mercati dell'Arte) (2010) *Progetto interregionale per la realizzazione di Osservatori regionali e la collaborazione con l'Osservatorio Nazionale nel settore delle politiche per lo spettacolo. Rapporto finale*. Url:
<http://cultura.region.emilia-romagna.it/osservatoriospettacolo/normativa-e-documentazione/20110609ormaRapporto11.pdf> [06/10/2012]
- Ortolani S. (2006) *Gli osservatori della Cultura e dello Spettacolo in Italia e in Europa: modelli attività e relazioni con gli organismi ufficiali di statistica*, Roma, Mibac. Url:
http://www.spettacolododalvivo.beniculturali.it/index.php/component/docman/cat_view/14-studi-e-ricerche?limit=20&order=name&dir=DESC&start=60 [06/10/2012]

Regione Emilia Romagna–Osservatorio dello Spettacolo (2011), *Report 2011*, disponibile sul sito: <http://cultura.regione.emilia-romagna.it/osservatoriospettacolo/report-annuali> [08/08/2012]

Regione Emilia Romagna–Osservatorio dello Spettacolo, 2007, *Lo spettacolo in Emilia Romagna. La regione in cifre 2004-2005*; Url: <http://www.cartellone.emr.it/osservatorio> [11/08/2008].

Regione Piemonte–Osservatorio Culturale del Piemonte (2005) *Indagine sul pubblico di Torino Settembre Musica*, disponibile sul sito: http://www.ocp.piemonte.it/pdf/prog_realizzati/Settembre%20Musica%2005.pdf [07/10/2012].

Roussel F. (2001) *La diversification des publics à l'Opéra national de Paris*, in Donnat O. e Octobre S. (a cura di) (2001) *Les Publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, disponibile online sul sito: http://fgimello.free.fr/documents/d_rousse.pdf [08/10/2012].

Royal Opera House Covent Garden (2011) *Trustees' report and consolidated financial statements 52 weeks period ended 29 August 2010*, disponibile sul sito: http://www.charitycommission.gov.uk/Accounts/Ends75/0000211775_ac_20100829_e_c.pdf [3/11/2012].

Ruffini M. e Nardella D. (a cura di) (2007) *Il teatro musicale in Italia. Organizzazione. Gestione. Normative. Dati*, Firenze, Passigli.

Ruggieri M. e Lunghi B. (1996) *Lo stato della Musica. Rapporto CIDIM 1994-95*, Roma, CIDIM.

Senatsverwaltung für Finanzen (2012), *Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltjahre 2012/2013*; disponibile sul sito: <http://www.berlin.de/sen/finanzen/haushalt/plan/index.html> [31/10/2012].

Severino F. (2010) *Quale rilancio della lirica senza legittimazione sociale?*, «Economia della Cultura», XX, 4, 2010, pp. 489-92.

Siae (Società Italia degli Autori e degli Editori), 1936, *Lo spettacolo in Italia. Statistiche*, Roma, 1936–1998; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2000, *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 1999*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2002, *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 2000-2001*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2003, *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 2002*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2004, *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 2003*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2005, *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 2004*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2006, *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 2005*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2007, *Annuario dello spettacolo 2006*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2008, *Annuario dello spettacolo 2007*, Roma; Url: vedi Siae 2012.

Siae 2012, *Annuario dello spettacolo 2011*, Roma; Url: <http://www.siae.it/statistica.asp> [17/07/2012].

Southbank Centre (2011), *Annual Review 2010-2011*, disponibile sul sito:

<http://ticketing.southbankcentre.co.uk/about-us> [03/11/2012].

Stadt Mannheim, [2011], *Kulturbericht 2009/2010*; Url: <http://www.mannheim.de/stadt-gestalten/kulturbericht> [29/09/2012]

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2010) *Kulturförderbericht 2010*,

Statistisches Bundesamt, Wiesbaden, disponibile sul sito:

<https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/BildungForschungKultur/Kultur/Kultur.html> [08/10/2012]

Stella G.A. (2012), *La dittatura dell'incuria*, «Il Corriere della sera», 4/3, p. 1.

Stratta B. (2009) *Spesa pubblica per la cultura nelle regioni italiane: dinamiche recenti e modelli*, «Economia della Cultura», vol. 19, n.2, pp. 149-166.

Taormina A. (a cura di) (2011) *Osservare lo spettacolo. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, Milano, Franco Angeli.

Teatro dell'Opera di Roma, [2011], *Relazione sulla gestione al Bilancio chiuso al 31.12.2010*; Url:
<http://www.spettacolododalvivo.beniculturali.it/index.php/trasparenza> [28/09/2012]

Theater der Bundesstadt Bonn, [2011], *Jahresabschluss 2009/2010. Wirtschaftsplan 2011/2012*; Url: <http://www2.bonn.de/haushalt/hh1112/pdf/anwpthea.pdf> [29/09/2012].

Trezzini L. e Curtolo A. (1987), *L'Europa della musica. I teatri d'opera nei paesi della CEE*, Bologna, il Mulino.

Unesco, 2005, *International Flows of Selected Cultural Goods and Services, 1994-2003*, Unesco Institute for Statistics, Montreal; Url: <http://www.uis.unesco.org> [22/08/2008]

Verde S. e Guermandi M.P. (2012) *Il crollo: così va in rovina la nostra cultura*, «Il Venerdì di Repubblica», 13/7, p. 111.