

L’ECONOMIA POLITICA DEI TEATRI D’OPERA, TRA TRADIZIONE ED INTERNET  
*Salvatore Nastasi\**

In epoca di “spending review”, dovremmo ragionare immediatamente snocciolando alcuni dati: in un anno, in Italia la “mano pubblica” alloca circa 320 milioni di euro a favore di 14 fondazioni lirico-sinfoniche (in seguito, userò l’espressione convenzionale di “Teatri d’Opera”), a fronte di un consumo complessivo che è di circa 2 milioni di biglietti venduti. La spesa del pubblico è nell’ordine di circa 93 milioni di euro. Se la “spesa media per spettatore” è quindi di 47 euro, la “mano pubblica” interviene per 160 euro a spettatore... E questi dati pro-capite non includono i 45 milioni di euro di fondi privati, che entrano anch’essi nelle case degli enti lirici... Senza dubbio, cifre che potrebbero far inorridire, e comunque far gridare allo scandalo, i lavoratori a rischio dell’Alcoa o in generale i milioni di disoccupati che l’Istat censisce. I lavoratori dei 14 enti lirici italiani sono circa 5.600: secondo una lettura semplicistica, sono anche loro una “casta” di privilegiati (peraltro il costo del lavoro assorbe oltre i due terzi del finanziamento pubblico), così come i loro privilegiati spettatori. Qualcuno ha sostenuto che i 2 milioni di fruitori di lirica dovrebbero... “rendere conto” agli altri 53 milioni di italiani (su 61 milioni di abitanti, di cui quasi 5 cittadini stranieri), che, attraverso tasse e imposte, pagano gli enti lirici, ma non sono mai entrati in un teatro lirico.

Ritengo necessario contestualizzare queste aride, anche se, per alcuni aspetti, sconcertanti cifre, per evitare letture semplicistiche, che corrono il rischio di divenire inevitabilmente demagogiche e qualunquiste.

La funzione sociale e culturale del Teatro d’Opera non può essere ridotta ad una sequenza di dati ragionieristici: la lirica è patrimonio culturale dell’umanità, oltre che un bene comune dei cittadini della nazione italiana. È una forma culturale che, in assenza di intervento pubblico, sarebbe destinata all’estinzione nell’arco di pochi anni.

La globalizzazione, la multimedialità, internet, i “social network” hanno scardinato molti valori della dimensione umana, così come l’abbiamo intesa per millenni, ma la “legge di Baumol” non è ancora crollata, sebbene in parte vacilli.

Sono trascorsi quasi cinquant’anni dal celebre saggio di William Jack Baumol e William Bowen nel quale la teoria nota con il nome di “legge della crescita sbilanciata” divideva le attività economiche in due macro-settori: da un lato, le attività tecnologicamente progressive, in cui le innovazioni, l’accumulazione del capitale e le economie di larga scala contribuiscono tutte ad una crescita cumulativa e, dall’altro, le attività che, per loro natura, consentono solo sporadici aumenti della produttività. Le gran parte delle istituzioni che svolgono attività culturali e di spettacolo rientrano, secondo quella teoria, nel settore “stagnante”: nella loro produzione, il rapporto tra capitale e lavoro è sostanzialmente statico, le innovazioni tecnologiche sono rare, ed è qui che trae origine la crescita sbilanciata, quando innovazione e salari crescono solo nel settore progressivo, mentre tra i soggetti che operano nel settore culturale e dello spettacolo – privi di un aumento della produttività – si riscontrano problemi di tipo finanziario, che si traducono in uno squilibrio tra costi e ricavi.

In anni più recenti, altre teorie dell’economia della cultura hanno cercato di contestare, almeno in parte, questa visione: in verità, anche in molti settori del sistema culturale (non soltanto nelle industrie culturali come il cinema, la televisione, la fonografia), le innovazioni tecnologiche hanno contribuito a modificare le

---

\* *Direttore Generale per lo Spettacolo dal Vivo Ministero per i Beni e le Attività Culturali*

condizioni strutturali, e senza dubbio la rivoluzione di internet ha consentito e consente continue positive modificazioni del rapporto tra domanda e offerta (anche nel mercato culturale), una migliore circolazione delle informazioni, riducendo le storiche barriere all’entrata rispetto a consumi storicamente elitari. Ma le nuove logiche del capitalismo cognitivo o della democrazia del web non intaccano la sostanza della “legge di Baumol”.

Nel 2005, una voce fuori dal coro: nella sua “Teoria dei media”, l’economista tedesca Marie Luise Kiefer, studiando i problemi finanziari che gravano su tutti i teatri d’opera e concertistici d’Europa e le ragioni per le quali la loro sussistenza debba necessariamente dipendere in massima parte dai finanziamenti pubblici, individuò un paradossale esempio, che sembrava confutare la legge di Baumol e Bowen, ovvero i festival musicali, compresi quelli operistici, che hanno via via registrato un crescente successo anche commerciale. Ciò dimostrerebbe che esiste, anche per i Teatri d’Opera, una possibile buona pratica economica di produzione culturale in grado di coprire i costi. Le rappresentazioni operistiche messe in scena “fuori” dal contesto originario, magari in luoghi turisticamente attraenti, sarebbero infatti in grado di rispondere efficacemente alla richiesta di cultura del divertimento (l’“entertainment”), raggiungendo un pubblico più vasto e stimolando in esso un maggiore grado di accettabilità della proposta di musica “seria”, che diviene più “appealing”. Secondo alcune stime, sarebbero oltre 1.500 i festival musicali in tutta Europa, di cui più di 1.000 di tendenza classica. Una parte di essi, però, si inchina di fronte alle ragioni del marketing territoriale e corre il rischio di degenerare in operazioni di animazione turistica, sacrificando la qualità artistica sull’altare delle imperanti ragioni economiche.

Peraltro, in materia, in Italia, si è venuta a determinare un paradossale nuovo... morbo, la “malattia dei festival”: la normale attività lirica nel nostro Paese si è talvolta trasformata in una sorta di festival permanente, con cachet altissimi, comprensibili (ma non troppo) in un festival limitato nel tempo (nel quale si voglia raccogliere la più straordinaria eccellenza artistica), budget che divengono però una pratica intollerabile se lo stesso sistema continua tutto l’anno, come fosse “sempre festival”...

Secondo alcuni studiosi, la “malattia dei costi” caratterizza i Teatri d’Opera soprattutto nella fase di preparazione, allestimento, messa in scena, mentre la distribuzione potrebbe garantire un certo grado di produttività – e se ben gestita – una economicità.

Una delle possibili soluzioni alla “malattia dei costi” potrebbe essere rappresentata da un maggior investimento nelle co-produzioni, che possono consentire una riduzione dei costi, un coinvolgimento di registi di fama internazionale, una circuitazione degli allestimenti... La co-produzione può rappresentare un antidoto sia a livello nazionale sia a livello internazionale, ma anche a livello territoriale (regionale).

In sostanza, la malattia dei costi individuata da Baumol e Bowen interessa i Teatri d’Opera nella fase dell’allestimento e della performance, ma non in quella della distribuzione, attività che potrebbe garantire un certo grado di produttività, e sul quale i Teatri potrebbero meglio puntare in termini di strategie da adottare, anche avvalendosi delle nuove tecnologie e dei nuovi media. Su queste dinamiche, l’Italia deve senza dubbio guardare alle “best practice” europee.

Difficilmente, però il “costo del lavoro”, che è l’elemento centrale della “diseconomia” strutturale dei Teatri dell’Opera, potrà essere oggetto di riduzioni significative, se non a rischio di uno scadimento professionale, artistico, tecnico: a rischio, quindi, di un deterioramento della complessiva qualità.

Insomma, il “morbo” di Baumol, il cosiddetto “cost disease”, è incurabile. Siamo tutti portatori sani di questa pseudo-patologia: il famoso quartetto di Schubert richiederà sempre e comunque gli stessi quattro musicisti che servivano quando Schubert lo ha composto, i tempi di esecuzione e di studio resteranno per sempre rimasti invariati. Si potrà intervenire sulla formazione artistica degli esecutori, la globalizzazione renderà più agevole la strutturazione di ensemble internazionali, il web aiuterà nella comunicazione e promozione degli eventi, si potrà sviluppare il marketing finanche virale, si potranno mettere in campo

innovative politiche di prezzo, si potranno aprire le porte dei teatri ad un pubblico nuovo e diverso rispetto a quello tradizionale... questo ed altro, tanto potrà certamente essere messo in atto, ma non si potrà destrutturare una caratteristica intrinseca di questa forma d’arte.

Il Teatro d’Opera è e resterà nei secoli una forma culturale costosa, tendenzialmente elitaria (anche perché si caratterizza per una peculiare “barriera all’entrata”, determinata da una soglia minima di specifica acculturazione).

Ri-domandiamoci: la globalizzazione, la multimedialità, internet, i “social network” hanno modificato significativamente le caratteristiche essenziali dei Teatri d’Opera? Internet può forse contribuire alla riduzione del sempiterno divario costi-ricavi che caratterizza “geneticamente” l’attività dei Teatri d’Opera?!

A proposito di “new media”, qualcuno vorrà citare il caso del Metropolitan Opera di New York, che trasmette contemporaneamente le proprie produzioni in 1.600 sale cinematografiche di ben 56 Paesi (40 sale in Italia, distribuzione Nexo Digital), mentre soltanto ad inizio 2012 è stata data notizia che i concerti della Filarmonica della Scala avrebbero sperimentato una diffusione simile. E qualcuno ricorderà che soltanto l’1 % del budget della prestigiosa istituzione americana dipende dai danari pubblici.

Ritengo si debba procedere con prudenza, di fronte a facili entusiasmi, a partire da una riflessione sulla radicale differenza dei sistemi culturali americani ed europei, sui quali il saggista francese Frédéric Martel ha scritto pagine illuminanti.

Credo che una riflessione critica sulla economia dei Teatri d’Opera debba partire da queste constatazioni:

- si tratta di una attività preziosa per le identità culturali nazionali e di un patrimonio dell’umanità intera: l’opera d’arte lirica non è una merce culturale qualsiasi, ma una operazione molto complessa, dalla lunga gestazione (basti ricordare che, per una nuova produzione di un’opera di repertorio, occorrono in media dai sei mesi ad un anno soltanto per la realizzazione del progetto, poi almeno due mesi di prova in una sala compatibile con le dimensioni del palcoscenico...);

- si tratta di una attività che richiede e richiederà sempre, almeno in Europa, un intervento dello Stato, perché il problema del costo del lavoro non potrà mai essere risolto affidandolo soltanto al libero mercato (in Italia, si ricordi che il contratto base prevede 28 ore a settimana – 5 al giorno, 3 ore la domenica – ma si assiste ad una forte rigidità contrattuale, a fronte di una esigenza di flessibilità che può essere superata soltanto in parte con contratti integrativi), dato che queste attività non potranno mai essere economicamente autosufficienti (se non in casi rarissimi, che costituiscono eccezioni alla regola);

- si tratta di un’attività che deve essere gestita con efficienza ed efficacia, soprattutto in un’epoca critica come quella che stiamo vivendo: ma anche la miglior “spending review” del mondo non potrà sanare il “morbo di Baumol”, e la “mano pubblica” non potrà uscire da questo mercato culturale (almeno in Europa).

Se l’efficienza è “interna” al sistema (gestire al meglio con le risorse disponibili, grazie all’ottimizzazione manageriale), l’efficacia è invece un processo correlato agli obiettivi strategici prefissati, e questi competono al “policy maker” pubblico.

La definizione degli obiettivi strategici deve rispondere oggi ad una domanda essenziale:

- quale dovrebbe / potrebbe essere il pubblico del Teatro dell’Opera, nell’oscillazione tra elite e massa, tra anziani e giovani?

- essendo un dato di fatto che la musica colta, sia classica sia operistica, attrae un pubblico relativamente anziano, di elevata estrazione socio-culturale (e di reddito medio-alto), lo Stato deve preoccuparsi di sostenere soltanto questa “fascia” di pubblico tradizionale?

- oppure lo Stato deve piuttosto tentare rompere gli schemi ed abbattere le barriere all’accesso, stimolando una fruizione altra, con operazioni di marketing “trasgressivo”, con una stimolazione al consumo che venga provocata sia attraverso la promozione della televisione pubblica, sia attraverso una sana educazione musicale a scuola, sia attraverso un’offerta di spettacoli mirati anche ai giovani ?

In Italia, finora, la risposta è stata prevalentemente conservativa: si è pensato a salvaguardare il pubblico tradizionale, mantenendo l’assetto storico degli enti lirici.

Analizzando lo scenario dal punto di vista dell’offerta, a livello europeo si notano due poli: il modello italiano, con Teatri d’Opera concentrati sulla produzione (la stagione), con una compagnia che si forma volta per volta, a ogni produzione, spettacoli votati all’eccellenza, con costi alti e bassa produttività; il modello tedesco, con compagnia stabili, capaci di grande produttività e bassi costi, con livelli qualitativi medi. Nel resto d’Europa, si assiste a modelli per lo più misti, tra repertorio e produzione.

Il confronto tra Italia ed altri Paesi europei stimola immediatamente un quesito: come riescono i teatri di Vienna, Parigi, Londra, Berlino, a fare così tante produzioni e rappresentazioni? Come fanno ad andare in scena con titoli diversi in serate successive?

V’è un elemento fondamentale – che spesso sfugge all’osservatore distratto – di dotazione tecnica strutturale, che caratterizza quei teatri: sono dotati di più palcoscenici, che possono ruotare. L’Opéra National de Paris dispone, ad esempio, di 9 palcoscenici, quattro dei quali sono sempre allestiti con le produzioni correnti, mentre su un quinto palcoscenico si prova il nuovo allestimento... Come è stato giustamente sostenuto, senza arrivare a questa grandiosità, può essere sufficiente uno spazio scenico “a croce”, per consentire di alternare due allestimenti, per cui durante il giorno si prova una produzione ed alla sera va in scena il titolo corrente. Ciò permette di presentare due titoli in rapida sequenza (così avviene, per esempio, al Teatro Real di Madrid).

In Italia, la maggior parte dei teatri (fatta eccezione per il Teatro alla Scala, dopo la ristrutturazione, per il Carlo Felice di Genova, recentemente ristrutturato e dotato di nuove tecnologie e di spazi che si sviluppano verticalmente per più palcoscenici, e per il Teatro di San Carlo di Napoli) è sottoposta a vincoli strutturali: non soltanto non dispone di un doppio palcoscenico, ma non dispone neanche di una sala prove di dimensioni compatibili con il palcoscenico. In Italia, per la maggior parte dell’anno, il teatro è sostanzialmente “chiuso”, perché il palcoscenico principale è impegnato per le prove del titolo che deve andare in scena. Titolo che rimane in cartellone mediamente per 6-7 recite, per poi sparire, mentre il teatro rimane di nuovo chiuso intere settimane per le prove del titolo successivo...

Questo aspetto vincolante è soltanto una delle criticità sulle quali si potrebbe intervenire.

Altra questione critica è, senza dubbio, la gestione economica dei Teatri d’Opera italiani, che assorbono molte risorse pubbliche: la razionalizzazione gestionale sta avvenendo con grande lentezza, a causa di un apparato normativo-regolamentare eccessivamente complesso, e di resistenze sindacali rispetto ad esigenze di maggiore flessibilità nell’utilizzazione delle risorse umane.

Dal punto di vista economico, le risorse pubbliche per le 14 fondazioni lirico-sinfoniche italiane registrano, negli ultimi anni, per quanto riguarda l’intervento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, un andamento altalenante, ma comunque intenso: dopo una prima fase, conclusasi nel 2006, caratterizzata da continue riduzioni di budget, si registra un incremento dei flussi fino al 2008. Si passa dai 230 milioni di euro del 2007 ai 270 milioni del 2008, ai 240 milioni del 2009 e ai 198 del 2010. Il riparto del Fondo Unico dello Spettacolo ha previsto 192 milioni di euro nel 2011 e 193 milioni per il 2012. La quota si aggira sempre intorno al 47 % del Fondo Unico dello Spettacolo, creato nel 1985. Da sempre, gli enti lirici assorbono, pertanto, una metà dell’intervento statale a favore dello spettacolo.

Ma qui va anche ricordato che il Fus, dal 1985 al 2010, ha purtroppo perso oltre la metà del suo valore reale, attestandosi nel 2010 al suo minimo storico (ma questo è un discorso che ci porterebbe altrove).

È nota la polemica sul “senso” di questo consistente intervento dello Stato: l’Italia sembra voler continuare ad affermare il primato assoluto della musica lirica e sinfonica, rispetto a tutti gli altri settori dello spettacolo.

Le ragioni di questo interesse particolare sono di complessa origine storica: senza dubbio, lo Stato italiano ha voluto e vuole assicurare un futuro a queste attività affette dal “morbo di Baumol”, ma va osservato che questo contributo più elevato a favore della musica lirica rispetto ad altri generi dello spettacolo più diffusi (cinema, musica leggera, musica leggera, prosa, altre forme) determina una redistribuzione del reddito a favore di percettori di reddito medio-alto, essendo dimostrato che la fruizione di musica lirica è associata a persone maggiormente abbienti. Peraltro, soltanto 3 degli enti lirici sono localizzati nel Mezzogiorno, e questa asimmetria dovrebbe stimolare ulteriori riflessioni critiche sull’allocazione delle risorse pubbliche...

I 192 milioni di euro assegnati dallo Stato centrale a favore degli enti lirici nell’anno 2011 sono andati sostanzialmente a beneficio di 2 milioni di spettatori, che hanno fruito di spettacoli lirici nel 2011, spendendo al botteghino 94 milioni di euro. Una quantità di fruitori (per la precisione, si tratta di “biglietti venduti”), poco più di 2 milioni, ben inferiore a quella del teatro (14 milioni) e lontanissima da quella del cinema (112 milioni).

E va ricordato che il Fus incide solo parzialmente nella “economia pubblica” degli enti lirici: nel 2010, ai circa 202 milioni del Fus, si sono affiancati circa 114 milioni di euro da parte di Regioni, Province e Comuni. Per un costo complessivo, per la collettività italiana, di 316 milioni di euro.

Secondo i consuntivi più recenti di cui si dispone, si registrano, nell’esercizio 2010, a livello cumulato nazionale, 533 milioni di costi dei 14 enti lirici, a fronte di 494 milioni di valore della produzione, con un saldo negativo di 39 milioni. Questo saldo negativo è continuo, per quanto di livelli altalenanti: 7 milioni nel 2009, 29 milioni nel 2008, 20 milioni nel 2007, 27 milioni nel 2006... Nonostante un consistente intervento della mano pubblica, gli enti lirici – fatte salve rare eccezioni – continuano quindi ad accumulare, anno dopo anno, consistenti debiti.

I ricavi da vendite e prestazioni (botteghino e contributi privati) sono sostanzialmente statici: 121 milioni nel 2010, 128 milioni nel 2009, 117 milioni nel 2008, 120 milioni nel 2007, 116 milioni nel 2006. Da fonti private (al netto del botteghino), viene un flusso anch’esso sostanzialmente statico: 44 milioni di euro nel 2010, con una media annua di 47 milioni nel quadriennio precedente. Andamenti sostanzialmente stabili, sintomatici di una complessiva vischiosità del sistema.

Il costo del lavoro – ho già segnalato – è la causa primaria delle criticità dell’economia dei Teatri d’Opera italiani: ci si scontra con processi di contrattazione collettiva che si sono cristallizzati nel corso del tempo, e che richiedono ormai una ineludibile revisione della contrattazione, soprattutto del secondo livello; peraltro, il tutto deve essere sintonizzato con la recente riforma del mercato del lavoro promossa dalla Ministro Fornero.

L’assegnazione dei contributi del Mibac avviene attraverso un meccanismo complesso, basato su tre parametri: gestione/costi del personale (65 %), produzione (25 %), qualità (10 %).

Un incentivo all’ingresso dei privati potrebbe essere provocato da una modificazione di questi parametri, andando a premiare i teatri che dimostrino maggiore capacità di attrarre contributi privati. Come è noto, queste forme di “matching grant” sono largamente diffuse negli Usa, ove il finanziamento pubblico nella forma di sussidi diretti all’offerta è pressoché inesistente. Peraltro, va anche osservato che il sistema introdotto dal legislatore italiano per stimolare l’ingresso dei privati si caratterizza, dal punto di vista degli

enti lirici, per una logica non premiante. In questo modo, evidentemente, si de-stimola l’incentivo a ridurre il ricorso ai danari pubblici.

Per quanto riguarda gli aspetti specificamente normativi, va ricordato che il processo di “privatizzazione” delle fondazioni liriche ha radici lontane nel tempo (dibattito parlamentare avviato nel 1995, che ha portato al Decreto Legislativo n. 367 del 29 giugno 1996), ma questa dinamica ha registrato un andamento lento e tortuoso, ancora lontano, a distanza di quasi vent’anni, dall’essere concluso.

Il tanto auspicato ingresso di soci privati, fondazioni bancarie, sponsor negli enti lirici è avvenuto sicuramente in misura minore rispetto alle aspettative, ed ha interessato pochi centri di eccellenza (in primis, il Teatro della Scala a Milano).

La causa principale di questa criticità può essere identificata nella asimmetria tra conferimento economico e potere decisionale, che non ha certamente incoraggiato i potenziali partner privati, anche rispetto alla nomina dei componenti del consiglio di amministrazione. Il Decreto Legislativo n. 367 del 1996 (così come modificato) prevede che i privati non possono apportare complessivamente più del 40 % del patrimonio dell’ente, potendo nominare 1 rappresentante nel consiglio qualora, come singoli o cumulativamente, assicurino per almeno due anni consecutivi un apporto annuo non inferiore all’8 % del totale dei finanziamenti; la permanenza del rappresentante è peraltro comunque subordinata all’erogazione dell’apporto annuo per la gestione dell’ente. Si ricordi che, in assenza di socio privato, il cda degli enti lirici è formato dal Presidente / Sindaco del Comune, da 1 consigliere nominato dalla Regione, da 1 nominato dal Mibac e 2 dal Comune.

Va ricordato che la necessità di operare una sistematica revisione dell’organizzazione e del funzionamento delle fondazioni lirico-sinfoniche (per mezzo di uno o più regolamenti di delegificazione, da emanarsi entro la fine del 2012) è stata in parte attuata, grazie all’introduzione delle disposizioni del decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64, convertito nella legge 29 giugno 2010, n. 100, finalizzato a razionalizzare le spese ed aumentare la produttività e i livelli di qualità delle produzioni offerte. Normativa che è stata oggetto di contestazioni, in materia di legittimità costituzionale, da parte della Regione Toscana, ma che la Consulta ha ritenuto infondate (con la sentenza n. 153/2011 del 24 aprile 2011).

È opportuno richiamare i molteplici criteri che il Governo deve rispettare per la revisione dell’organizzazione e del funzionamento degli enti lirici (art. 1 della legge n. 100):

la tutela e la valorizzazione professionale dei lavoratori; l’efficienza, la correttezza, l’economicità, l’imprenditorialità e la sinergia tra le fondazioni; il miglioramento e responsabilizzazione della gestione; l’individuazione degli indirizzi; il controllo e la vigilanza sulla gestione economico-finanziaria; l’incentivazione del miglioramento dei risultati gestionali attraverso la rideterminazione dei criteri di ripartizione del contributo statale e la destinazione di una quota crescente di quest’ultimo in base alla quantità e qualità della produzione; la disciplina organica del sistema di contrattazione collettiva; l’incentivazione della contribuzione da parte degli enti locali; l’eventuale previsione di forme organizzative speciali per alcune fondazioni. Nobili obiettivi, certamente tutti, ma forse lontani rispetto ad una esigenza di semplificazione dei processi decisionali e gestionali...

Va infine segnalato che con il Decreto del Presidente della Repubblica 19 maggio 2011 n. 117, in attuazione di quanto previsto dal succitato art. 1 della legge 100, è stato adottato il primo regolamento di delegificazione per il riconoscimento di forme organizzative speciali ad alcune fondazioni, assegnando priorità all’esigenza di talune realtà del mondo lirico-sinfonico italiano di procedere rapidamente a una riorganizzazione coerente con la propria dimensione e le proprie capacità di “fundraising” nel settore privato, diversificandosi dall’insieme delle altre fondazioni che, avendo caratteristiche strutturali e dimensionali diverse, presentano esigenze non omogenee, in termini di autonomia gestionale, di autosufficienza economica e di gestione del personale.

Quindi, il 23 gennaio 2012, con decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha ottenuto per prima il riconoscimento della forma organizzativa speciale (ai sensi, appunto, del Dpr n. 117/2011) e contestualmente è stato approvato il nuovo statuto. Il 17 aprile 2012, il medesimo riconoscimento, con contemporanea approvazione dello statuto, è stato attribuito alla Fondazione Teatro alla Scala di Milano.

In prospettiva, questo processo di “autonomia speciale” dovrebbe consentire ai Teatri d’Opera una gestione meno burocratizzata e più efficiente.

Secondo alcuni, sarebbe anche opportuna una rinuncia alle presidenze degli enti lirici da parte dei Sindaci, magari dando spazio alla “società civile”, per ridurre l’influenza della politica (e dei professionisti della politica) sulla macchina gestionale, per consentire un maggiore dinamismo ed un miglior rapporto con il mercato.

Il percorso è ancora lungo, ma la via è stata senza dubbio tracciata dalla legge 100.

Il rischio della contrazione della contribuzione pubblica è concreto, ma ritengo che lo Stato non possa applicare al settore della cultura, e specificamente agli enti lirici, una logica da tagli “lineari”.

Nel settore culturale, più che in altri, si deve lavorare con il bisturi, non con l’accetta, soprattutto in tempi di crisi. Anche in epoca di crisi epocale dei mercati, anche nell’economia di una “spending review” diffusa.

Il contenimento dei costi è un obiettivo condivisibile, da perseguire con decisione e severità, con particolare attenzione al sistema della contrattazione collettiva ed a una più adeguata utilizzazione del personale, anche attraverso l’istituto del “turnover” e l’uso di forme flessibili di organizzazione del lavoro.

La prevedibile contrazione dei contributi pubblici (a tutti i livelli: Stato centrale, Regioni, Province, Comuni) deve essere compensata dall’acquisizione di nuovi ricavi, attraverso forme di sponsorizzazione e partnership. Non si può non citare, per quanto controverso, il caso del partenariato pubblico/privato per il Colosseo, frutto di un articolato rapporto tra Mibac e gruppo Della Valle (che è peraltro anche grande “supporter” della Scala di Milano): credo che vi siano, in Italia ed all’estero (ove la lirica è talvolta più apprezzata che in Italia), gruppi privati concretamente interessati a divenire partner degli enti lirici italiani. Ma si deve consentire loro un ingresso paritario nei processi gestionali, non un ruolo di “serie B”, senza tarpare le ali con procedure burocratiche.

In questa stessa direzione, ritengo si debbano promuovere forme innovative come il “tax shelter” ed il “tax credit”, che possano stimolare le imprese ad intervenire nel settore, estendendo anche agli enti lirici la positiva esperienza maturata nel cinema, ovviamente con strumentazioni adeguate alle caratteristiche specifiche di questo settore.

Lo Stato italiano deve ragionare sull’introduzione di una normativa più coraggiosa in materia di stimolazioni fiscali a favore del sistema culturale, attualmente non generose né lungimiranti. Le agevolazioni previste per le erogazioni liberali delle persone fisiche possono interessare un gruppo ristretto di “grandi contribuenti”, non certo la generalità dei contribuenti italiani pur sensibili all’arte e alla cultura. In ogni caso, alla mancanza di incentivi adeguati, si associano dinamiche burocratiche che deprimono le potenzialità del mecenatismo culturale. Come ha sostenuto il Ministro Ornaghi, “le procedure per gli sgravi fiscali sono complicate e farraginee, bisogna semplificarle”. I tempi sono certamente maturi per introdurre nuove forme di deducibilità fiscale delle donazioni, per istituzioni che sviluppano e diffondono l’opera, che può essere considerato, per alcuni aspetti, “lo” spettacolo italiano per antonomasia.

È necessario anche ragionare sul ritorno d’immagine che interessa alle imprese private che intervengono nel settore culturale: questa ricaduta comunicazionale può essere moltiplicata da una televisione di servizio pubblico che mostri maggiore sensibilità verso le forme dello spettacolo dal vivo, ed in particolare i Teatri

d’Opera. Ritengo che questa esigenza debba essere inserita nel prossimo “contratto di servizio” tra Stato e Rai.

L’aspettativa di una maggiore partecipazione dei privati agli enti lirici non è una chimera, ma essa deve essere costruita su basi più solide, che consentano ai privati di vivere attivamente il coinvolgimento, nella gestione e nella comunicazione.

Quel che sento di dover ribadire è l’esigenza di non rinunciare all’eccellenza artistica, che pure i nostri Teatri d’Opera, nel bene e nel male, ancora vantano. Vanno trovati i modi per salvaguardare le esigenze della qualità (produzione) e quelle della quantità (repertorio). Vanno risolti i problemi strutturali dei Teatri, che impediscono l’incremento della produzione. Vanno composti cartelloni nei quali coesistano non soltanto repertorio e produzione, ma anche passato e contemporaneità (troppo poche opere del nostro tempo vengono programmate nei Teatri d’Opera italiani). Va curata meglio la formazione degli operatori ed artisti (cantanti, registi, scenografi, direttori...), anche all’interno stesso dei Teatri, stimolando la continuità del lavoro e la sua stessa qualità, e favorendo la creazione di “factory”, scuole, laboratori...

In questa prospettiva, è fondamentale richiamare alla sua missione di servizio pubblico la Rai, che deve promuovere il Teatro d’Opera, in una logica multi-piattaforma, sia a livello di informazione (rubriche e telegiornali), sia a livello di offerta sui canali generalisti (può bastare una prima serata al mese, ma questa “forzatura” dei palinsesti deve essere messa in atto con coraggio).

Vorrei proporre, infine, una metafora, per riaffermare l’importanza socio-culturale-economica di questa attività: il Teatro d’Opera può essere considerato, per l’Italia, una sorta di “internet” della cultura nazionale, dal 1700 fino agli anni Ottanta del secolo scorso, ed una sorta di antesignano del miglior “made in Italy” (il cinema, la moda, la Ferrari, il design... sono venuti molti anni dopo).

Conclusivamente, ripensare il Teatro d’Opera come fondamentale servizio sociale, come luogo di una offerta culturale preziosa e delicata, come “museo vivente” di una forma artistica da preservare con estrema attenzione, come arte dalle antiche radici ma dal futuro illuminante. Una forma d’arte che va sostenuta con coraggio. Anche in tempi di crisi economico-finanziaria globale.