

Il mercato e la “musa bizzarra e altera”

La crisi della lirica tra cause e rimedi

di Giuseppe Pennisi

Premessa

In un libro pubblicato nel 1984 dalla Cornell University Press, Herbert Lindenberger ha definito l'opera lirica come «the extravagant art». Più efficace, però, è il sottotitolo dell'edizione italiana, edita da «Il Mulino»: «la musa bizzarra e altera». È «bizzarra» in quanto unisce canto, danza, orchestra. È «altera» in quanto dice sostanzialmente poco a chi non si innamora di lei.

Questo *paper* viene scritto da un economista a cui capitò di innamorarsi della «musa bizzarra e altera» quando aveva dodici anni. Le occasioni furono ambedue al Teatro dell'Opera di Roma. La prima fu un *Vascello Fantasma* (allora si intitolava così *Der Fliegende Holländer*) di Richard Wagner con un *cast* di favola (dirigeva Karl Böhm e tra i protagonisti figuravano Hans Hopf e Leonie Rysanek). La seconda fu il *Boulevard Solitude* di Henze dove si scatenò una vera e propria battaglia – forse l'ultima in un teatro lirico italiano – tra tradizionalisti e fautori dell'innovazione. Alla prima ero andato per accompagnare mia madre in quanto mio padre, quella sera, aveva impegni che non gli consentivano di recarsi a teatro (dove, comunque, si recava per esigenze sociali, in quanto lui stesso ammetteva di avere difficoltà a distinguere *Fratelli d'Italia* dal *Tantum Ergo*, e viceversa). Alla seconda, andai con amici un po' più grandi in quanto correva voce che in sala sarebbe successo qualcosa di insolito (come infatti avvenne: signori in smoking e frac che passavano a vie di fatto, in pratica a menar di mano).

Questo ricordo personale è un'indicazione di come nella Roma degli anni Cinquanta, nonostante l'opera lirica fosse considerata una forma elitaria e il settore dello spettacolo fosse dominato dal cinema (in termini di pubblico e di attenzione da parte della stampa e della politica), esistesse ancora quello che noi economisti chiamano il «sottostante»: la cultura musicale di base, l'attenzione dell'opinione pubblica, lo spazio dei giornali.

Ieri e oggi

Quando ero adolescente, andavo, con amici e amiche al Teatro dell'Opera in inverno e alle Terme di Caracalla l'estate almeno una volta la settimana. Quando racimolavamo i soldi, ci recavamo in pellegrinaggio alla Biennale di musica contemporanea a Venezia. I maggiori quotidiani romani dedicavano grande spazio alla lirica. Ora si vedono pochi giovani in sala anche in occasione degli spettacoli di maggiore richiamo e pure in manifestazioni (come il Festival Pucciniano a Torre del Lago, nei pressi di Viareggio) dove chi ha meno di 17 anni

Giuseppe Pennisi è responsabile dell'area economia del settore pubblico alla Scuola Superiore della Pubblica Amministrazione e collabora frequentemente a quotidiani e periodici.

Questo paper è stato discusso in un seminario organizzato dall'Istituto Bruno Leoni a Milano il 3 maggio 2007. Una prima stesura è stata pubblicata sulla rivista “Musica” nel fascicolo di Aprile 2006.

entra gratis e l'accompagnatore riceve un biglietto scontato; tra il pubblico, scarseggiano uomini e donne di mezza età. I giornali pubblicano recensioni dalle dimensioni di un francobollo. Alla musica contemporanea vanno unicamente gli addetti ai lavori. Un esempio eloquente: il Comune di Roma si è rifiutato nel 2005 e nel 2006 di finanziare la maggiore iniziativa italiana (e una delle più importanti in Europa) in materia, il Festival di Nuova Consonanza. Lo si è potuto tenere grazie ai contributi degli Istituti di cultura di Usa, Germania, Francia e Belgio, dando al Paese (dove sono stati organizzati negli anni Trenta i primi festival internazionali di musica contemporanea) un'immagine da Terzo Mondo.

Le fondazioni lirico-sinfoniche organizzano «rappresentazioni per le scuole», ma senza una politica della scuola che punti almeno sull'alfabetizzazione musicale (nonché sulla conoscenza della storia della musica) è impossibile porre le basi per avere il pubblico necessario ad alimentare teatri in generale, e teatri «di repertorio» in particolare. Senza il «sottostante» è arduo pensare che i contribuenti siano disposti a favorire l'apporto dello Stato, delle Regioni, delle Province e dei Comuni per una forma di arte e di spettacolo destinata a diventare sempre meno competitiva.

Il morbo di Baumol

William Baumol, un economista di convinzioni liberali, scrisse oltre quarant'anni fa il primo lavoro organico sull'economia delle arti dal vivo – e in particolare sull'opera lirica – e dimostrò, con grande rigore teorico, che senza il supporto del Principe il progresso tecnologico avrebbe spazzato via forme di espressione artistica i cui costi relativi di produzione e di distribuzione erano destinati a diventare sempre più alti (rispetto ad altre forme di intrattenimento) proprio perché non possono intrinsecamente modernizzarsi. Il teorema viene chiamato, nel settore, il “morbo di Baumol”. Suonare una sinfonia di Mozart o eseguire un'opera di Wagner richiede oggi lo stesso numero e la stessa qualità di artisti quanti ne richiedeva ai tempi della loro composizione, mentre il progresso tecnologico ha ridotto l'apporto del lavoro umano in tutti gli altri campi. Inoltre, ove gli artisti di oggi avessero i tenori di vita di quelli dell'epoca di Mozart e Wagner sarebbero ai margini della mera sussistenza. Il supporto del Principe impone, però, al Principe l'obbligo, prima ancora del diritto, di definire regole per far funzionare un mercato caratterizzato da forti asimmetrie ma che produce beni e servizi di grande rilievo per la società, alimentando espressioni culturali destinate altrimenti a perire.

È utile ricordare che in Europa l'opera è stata sempre sostenuta finanziariamente dal Principe tranne che in tre importanti eccezioni: la Venezia del Settecento, quando i teatri commerciali erano imprese di cooperative di palchettisti; la Gran Bretagna sempre del Settecento, in cui Händel diventò ricchissimo due volte e portò i libri in tribunale pure due volte perché, per finanziare la propria compagnia, faceva ricorso a meccanismi di opzioni sui *futures* delle derrate; e l'Italia dell'Ottocento, quando l'opera era lo spettacolo popolare per eccellenza. Sino alla crisi negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, che indusse Toscanini a portare nel 1921 le chiavi della Scala al Sindaco di Milano perché la gestisse come ente comunale.

Il sostegno dello Stato italiano alle attività culturali è modesto: appena lo 0,33% del pil rispetto all'1,4-1,5% del pil di Francia, Germania e Spagna. È stato ulteriormente ridotto a ragione dei tagli al Fondo Unico per lo Spettacolo (Fus) effettuati in sede di approvazione della legge di bilancio da parte del Parlamento. L'apporto dello Stato, delle Regioni e degli Enti locali sarebbe maggiore se l'opera lirica avesse un più forte sostegno da parte della popolazione e i teatri non si fossero fatti, a torto o a ragione, la

reputazione, nella vulgata giornalistica, di essere fonte di inefficienze ove non di veri e propri sprechi.

Le quattordici fondazioni lirico-sinfoniche hanno accusato un disavanzo di 41,3 milioni euro nei consuntivi 2004 e di oltre 50 milioni nei preconsuntivi 2005. Lo stock di debito viaggia verso i 150 milioni. La tabella riassume la situazione sulla base dei consuntivi 1999-2004. Occorre, in primo luogo, rilevare che i dati smentiscono la fama di «sprecona» attribuita spesso a Roma: l'Accademia di Santa Cecilia ed Teatro dell'Opera sono due delle quattro istituzioni con i conti in regola. Le altre due sono il Teatro Carlo Felice di Genova e il Teatro Regio di Torino che nel 2005 (la tabella non lo mostra) sono giunti a riportare i conti in ordine (anche se pesano ancora le gestioni passate) dopo vere e proprie cure da cavallo attuate negli anni precedenti; in effetti, i genovesi hanno la reputazione di essere parsimoniosi e i torinesi di essere oculati amministratori. Tanto il disavanzo degli ultimi cinque anni quanto lo stock di debito è da imputarsi principalmente alla Scala, al San Carlo, ai due Massimi siciliani, al Lirico di Cagliari e all'Arena di Verona (un tempo in utile grazie ai suoi 16 mila posti, ma ora sempre più in rosso). Sono finiti in profondo rosso anche i Teatri del Maggio Musicale Fiorentino. Il sovrintendente ha lasciato l'incarico quasi a metà mandato; dopo settimane di ricerca di un Cireneo pronto a prendersi carico dei venti milioni di euro di debiti accumulati in cinque anni, si è dovuto ricorrere al commissariamento ed a una drastica revisione dei programmi, prima della nomina di un nuovo Consiglio d'Amministrazione.

Le sacche di inefficienza in Italia ed il mercato internazionale

Nella lirica ci sono indubbiamente sacche di inefficienza. Occorre pensare al retaggio storico: le fondazioni lirico sinfoniche nascono da enti su base comunale dove si poteva assumere a tempo indeterminato, mentre altrove si dovevano fare concorsi sulla base di piante organiche definite in via formale. In alcuni teatri, il malcostume è iniziato con i cosiddetti «Governi di unità nazionale» nella seconda metà degli anni Settanta e proseguito sino alla metà degli anni Ottanta, quando la normativa impose blocchi alle assunzioni nel pubblico impiego. Si convogliavano verso enti di incerta natura giuridica, ma sostanzialmente istituzioni municipalizzate, persone che si voleva collocare anche solamente per ragioni di contiguità partitica. Ciò ha dato luogo ad *overstaffing* e alla presa in carico di personale senza le caratteristiche più adatte. Le eccedenze riguardano principalmente non i ruoli artistici o tecnici, ma quelli amministrativi (e in molti casi anche dirigenziali). La normativa sul lavoro, però, è tale che occorre far svolgere alla demografia il suo compito: farli andare in pensione. Ultimamente sono migliorate le procedure di acquisti di beni e servizi (ossia di appalti), spesso in passato lasciate a una buona dose di improvvisazione ove non a legami informali con fornitori abituali, senza quindi quell'effettiva concorrenza che è essenziale alla economicità ed alla trasparenza..

La lirica poi è un settore (come i servizi taxi, le farmacie, i ristoranti e, vorrei aggiungere, i giornali e i giornalisti) tradizionalmente poco «esposto» alla concorrenza internazionale; quindi soffre di tutti i problemi di chi non compete sul mercato internazionale. Tuttavia, la crescente richiesta di *tournee* all'estero dei nostri teatri da parte di impresari stranieri è la prova più concreta che non sono inefficienti tanto quanto si sussurra oppure si scrive su quotidiani e periodici poco attenti alla qualità dell'informazione. E aprire i teatri al mercato e alla concorrenza internazionale è uno dei modi per modernizzare quelli che sono a volte diventati, carrozzoni comunali e che sono sulla difficile via del riassetto.

La Nomura Securities, una delle più importanti compagnie di assicurazioni dell'Estremo Oriente, ha deciso di finanziare una *tournée* del Teatro dell'Opera di Roma (organizzata da uno dei maggiori impresari giapponesi) a Tokio e Shiga con recite di *Rigoletto* e *Tosca* in teatri di grandi dimensioni. La *tournée* comporta la trasferta per circa tre settimane di oltre 350 artisti italiani (tecnici compresi). Non è un caso insolito. Il Massimo Bellini di Catania, la Fenice di Venezia, il Maggio Fiorentino, la Scala, il Festival Pucciniano di Torre del Lago (dove si sta costruendo un teatro nuovo di zecca, di 3.200 posti, al costo di diciassette milioni di euro, finanziato interamente da enti locali e da una fondazione bancaria) e molti altri teatri italiani hanno fatto di recente *tournée* in Asia, finanziate interamente da impresari e aziende straniere. Nel 2004, in qualità di vice-presidente del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, accompagnai la compagnia in dodici città giapponesi; facemmo un piccolo utile, l'impresario nipponico ne fece uno cospicuo.

Occorre pensare che in Asia (in grandi città come Tokyo, Osaka, Singapore, Seul, Pechino, Shanghai, Hanoi, Saigon) c'è una domanda molto forte di lirica occidentale, in generale, e di quella italiana, in particolare; sono stati costruiti teatri modernissimi e il pubblico è stanco di spettacoli mediocri come quelli degli enti teatrali di Stato delle Repubbliche dell'ex-Urss oppure di vedere la lirica italiana cantata nelle *tournée* dell'Opéra di Parigi e del Covent Garden di Londra. È pronto a pagare prezzi altissimi. La stampa locale riflette questa attenzione: il maggior quotidiano di Tokyo ha ogni giorno due pagine dedicate unicamente ed interamente alla lirica. Non è una moda recente e tale da poter essere passeggera: nel 1973, a Seul, dove ero in missione per conto della Banca Mondiale, assistetti ad una buona rappresentazione di un'opera di Donizetti in quello che probabilmente era un cinema-teatro, adattato, per l'occasione, alla bisogna. Le imprese giapponesi sono diventati sponsor tanto importanti del Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence che il *general manager* Stéphane Lissner (ora sovrintendente della Scala) ha dovuto contingentare i biglietti che possono acquistare per i loro dirigenti ed ospiti per timore che monopolizzino la platea.

Perché non coniugare – vale la pena chiedersi – *tournée* all'estero delle nostre compagnie (appropriatamente incentivate) con mostre e fiere dei prodotti italiani e con scuole di formazione in lingua e cultura italiana per cantanti stranieri? Si potrebbe trovare un elemento di convergenza operativo di vari Ministeri ed enti collegati (Ice, Simest), nonché dare nuova vita agli spesso sin troppo polverosi istituti di cultura all'estero, tardivi nel promuovere scuole di lingua italiana per cantanti stranieri (che sono costretti a rivolgersi a istituti privati come la Berlitz). Si potrebbe utilizzare lo slogan «esportar cantando», mutuandolo dal «recitar cantando» coniato dalla Camerata fiorentina circa quattrocento anni fa quando un gruppo di intellettuali, giovani e gaudenti, diede vita al teatro lirico.

L'esperienza britannica

Non è un'idea mia: nel 1978, l'allora mio collega di Banca Mondiale Alan Walters, in procinto di andare a rivestire il ruolo di consigliere economico di Margaret Thatcher, mi disse che la Gran Bretagna era destinata ad essere trasformata da paese manifatturiero a grande piazza commerciale e finanziaria e a grande esportatore di cultura. I governi Thatcher hanno promosso *tournée* all'estero della Royal Opera House (ROH), dell'English National Theatre (ENO), del Festival di Glyndebourne e hanno fatto diventare la piccola Welsh National Opera (costruendo un teatro all'uopo) uno dei più importanti centri mondiali di formazione in opera lirica italiana (mentre noi perdeamo la battuta). Grazie all'idea di Walters ancora oggi ROH, ENO e Glyndebourne (e i teatri tedeschi),

non i teatri italiani, hanno una posizione dominante nei palinsesti televisivi dei canali specializzati in musica come «Classica» di Sky in digitale e il franco-tedesco Ar-Te in chiaro; sono pure importanti collettori di pubblicità (specialmente di prodotti e servizi di lusso). Pochi sanno che oltre il 30% circa degli abbonati alla rivista di divulgazione musicale «L'Opera», scritta in italiano, è all'estero; il 20% in Giappone e Corea. Il pubblico dell'opera appartiene a fasce alte che compra *made in Italy* di pregio.

I cambiamenti essenziali

Non è però certo con l'«esportar cantando» che si risolvono i problemi dei teatri in musica italiani. Sono necessari alcuni cambiamenti essenziali che riguardano sia il Principe (Governo e Parlamento) sia il *management* delle fondazioni e degli altri tipi di teatri. Il Principe ha l'obbligo di finanziare perché altrimenti l'attività culturale a tecnologia fissa diventa sempre meno competitiva sino a sparire, ma deve utilizzare il proprio scettro per porre regole in un mercato pieno di imperfezioni e asimmetrie. La «circolare Buttiglione» della fine del 2005 (con cui si pongono tetti ai *cachet* e incentiva coproduzioni) è un passo nella direzione giusta. Il Principe deve anche allocare le risorse (ad esempio, il Fus) su base pluriennale, perché le scritture di buoni artisti si fanno con tre-quattro anni di anticipo. Dovrebbe pure, a mio parere, limitare il numero dei beneficiari al fine di concentrare i finanziamenti su intraprese di qualità: adesso, solo nella lirica, alle quattordici fondazioni, si aggiungono una sessantina di teatri «di tradizione» e una trentina di festival. Si ha l'impressione di una distribuzione a pioggia.

Il *management* deve approvare bilanci di previsione in pareggio (come previsto dalla legge) e chiuderli, a consuntivo, ugualmente in pareggio, a pena di sanzioni come commissariamento oppure lo scioglimento dell'istituzione. All'inizio del 2005, diversi teatri (il caso più clamoroso è La Fenice) hanno presentato bilanci di previsione in rosso (di dubbia legittimità) a scopo provocatorio, in quanto i tagli al Fus sono intervenuti a programmazione e stagione iniziate. Altri (Roma, Palermo, Genova) hanno modificato il programma, a denti stretti, per restare nell'ambito dei nuovi vincoli. Il risanamento di enti e fondazioni che sembravano macchine in grado di produrre unicamente disavanzi e debiti mostra che in Italia esistono manager di livello per strutture complicate come i teatri lirici. Il Principe dovrebbe adottare un sistema di premialità nei confronti di teatri «virtuosi»; sarebbe un segnale importante per tutti.

Inoltre, i cambiamenti al vertice di macchine organizzative complesse non possono essere repentini: a Parigi, New York, Ginevra, Vienna, Berlino, e via discorrendo, il sovrintendente entrante affianca quello uscente per circa un anno al fine di acquisire dimestichezza con il teatro specifico e i suoi problemi. Qui, la prassi è di nominare il nuovo dopo protratte *prorogatio* e periodi di sede vacante in cui l'ente è in mano a chi urla più forte e strilla di più.

Alcuni rimedi

Occorre, poi, guardare a iniziative specialmente interessanti, quali i circuiti come quelli dei teatri della Lombardia, dell'Emilia-Romagna, della Toscana e ora delle Marche. In questi circuiti non solo si sfruttano economie di scala e si producono spettacoli a basso costo ed elevato livello artistico (penso, ad esempio, alla trilogia monteverdiana, soprattutto al magnifico *Ritorno di Ulisse in patria*, curata negli ultimi anni dall'Accademia Bizantina), ma si effettua intelligente sperimentazione e si trova un pubblico nuovo o più giovane di quello che tradizionalmente frequenta i teatri d'opera.

Altre iniziative interessanti sono i festival a carattere internazionale che coniugano la lirica con le tradizioni socio economiche del territorio. L'ultimo in ordine di tempo è l'istituzione della Fondazione Europea per la Musica a Parma per complementare con un turismo culturale di lusso il riassetto dell'agro-alimentare e della metalmeccanica nella zona. È una partita ancora tutta da giocare. La Fondazione nasce con il vento in poppa grazie al sostegno straordinario di una s.p.a. pubblica per la promozione della cultura, la Arcus; ha varato un programma interessante. Lavora, però, in un'area geografica dove i teatri pullulano e dove quindi la concorrenza per avere pubblico è serrata. Tra due o tre anni si potrà dire se l'esperimento ha avuto successo e se finalmente, dopo tanti tentativi, si è in grado di realizzare un festival verdiano di livello e tale da interessare i verdiani di tutto il mondo.

A Cagliari è stata effettuata un'operazione analoga: la costruzione di un teatro modernissimo (con programmi innovativi) come perno per il riassetto di una periferia che dava segni di degrado. La passata gestione del Lirico cagliaritano ha accumulato uno stock di debito molto pesante; la nuova sta attuando una politica di rigorose economie, anche al fine di pagare le cambiali pregresse. È difficile dire se il debito finanziario del teatro sia stato compensato dai benefici alla collettività in termini di soprappiù del consumatore, di turismo addizionale, e simili. Solo il Rossini Opera Festival di Pesaro ha effettuato uno studio del genere (con l'Università di Urbino), peraltro datato e basato su una metodologia economica ormai un po' vecchiotta. Una metodologia nuova è stata impiegata in un'analisi, condotta (ma con pochi dati) da una giovane laureanda, per il Festival di Ravello. Un'analoga (ancora una tesi di laurea) è in corso a proposito del Festival Pergolesi-Spontini a Jesi (iniziativa a basso costo e fortemente supportata da una rete di imprese e di amministrazioni pubbliche locali). Analisi analoghe meriterebbero Macerata Opera, il Festival di Martina Franca e il Cantiere d'Arte di Montepulciano. Un suggerimento ai sovrintendenti e al Ministero: accompagnare al bilancio civilistico consuntivo un «bilancio sociale» con analisi (in termini tecnici «valutazioni contingenti») analoghe a quelle (ormai di imminente pubblicazione) relative ai benefici economico-sociali della transizione da televisione analogica a televisione digitale terrestre: le «valutazioni contingenti» sono una tecnica adatta a valutare, anche e soprattutto nello spettacolo, il soprappiù del consumatore.

I capitali privati possono essere un altro grimaldello importante: portano non solo soldi ma anche managerialità (come si è visto proprio a Jesi). Il 20 settembre scorso, a New York, alla cena dopo la prima di *Manon* una signora texana staccò un assegno di undici milioni di dollari e lo diede al direttore generale del Metropolitan dicendo (in modo forse poco elegante): «così ci guadagniamo tutti perché anche l'Opera beneficia degli alti prezzi del petrolio e io pago meno tasse».

Finanziare la lirica tramite *tax expenditure* presenta molti vantaggi, e soprattutto allontana la mano politica da interventi impropri. Il sistema tributario italiano, però, è una selva complicatissima in cui è difficile prevedere incentivi come in alcuni paesi stranieri. Negli anni Ottanta, quando il pil e il gettito crescevano, ci provò – anche su impulso dell'allora Presidente del Consiglio Bettino Craxi – un gruppo di economisti, tributaristi e politici di cui facevano parte politici interessati alla lirica ed esperti della materia come Bruno Vicentini, Vincente Scotti, Franco Gallo, Luigi Covatta, Calogero Mannino e altri. La conclusione fu che occorrevo modifiche così profonde che allora era difficile fare senza un riassetto radicale del sistema tributario. Una difficoltà aggiuntiva è che il sistema produttivo italiano è articolato in piccole e medie imprese, le meno sensibili a sponsorizzazioni.

Oggi modifiche al sistema tributario sono ancora più ardue perché il gettito insegue la spesa allo scopo restare nei parametri europei di indebitamento netto delle pubbliche amministrazioni e di stock di debito pubblico in rapporto al pil: qualsiasi riforma tributaria ha, almeno nel breve periodo, effetti negativi sulle entrate. Alcuni aspetti di quanto sta uscendo dall'Alta Commissione sul Federalismo Fiscale suggerivano che la strada verso una riforma (che consenta anche sgravi adeguati ai contributi privati ad attività come la lirica) si sarebbe potuta aprire. Dopo le elezioni del 2006, però, il nuovo Governo ha chiuso la Commissione e fatto marcia indietro.

Un ultimo punto, spesso frequente nei dibattiti sulla «economia della lirica», riguarda i meriti comparati del sistema di «repertorio» rispetto a quello della «stagione». Il primo – che comporta l'allestimento di sei-sette differenti opere la settimana mantenendo allestimenti per quattro-cinque lustri e un corpo fisso di direttori e artisti legati al teatro da contratti pluriennali – è tipico della Germania e dell'Europa centrale ed orientale. Naturalmente, specialmente in alcuni teatri dell'Europa centrale (ad esempio Budapest e Praga), la compagnia fissa viene a volte integrata da ospiti di richiamo. Alcuni giovani cantati italiani di rango (penso a Duccio Del Monte a Elena Cornotti d'Adda) sono legati con contratti pluriennali in esclusiva con teatri di repertorio tedeschi; li possiamo ascoltare solo in disco o in Tv. Il Metropolitan, la New York City Opera, l'Opéra di Parigi, i due maggiori teatri di Londra e altri ancora seguono un sistema misto, a metà strada tra «repertorio» e «stagione». Lavorano quasi ogni sera dall'autunno all'inizio dell'estate con programmi di 25-30 titoli l'anno, hanno una compagnia stabile ma ingaggiamo cantati di nome per lunghi periodi: si pensi, ad esempio, ai contratti a lungo termine di Renata Scotto e di Franco Corelli con il Metropolitan di New York. Mantengono, però, alcune caratteristiche della «stagione» quali l'attenzione a nuovi allestimenti (dai quattro agli otto per anno).

In Italia, il «repertorio» è stato in vigore solo per periodi molto brevi, come l'ultima fase del fascismo e nell'immediato dopoguerra. Anche ai tempi di Donizetti e Verdi i teatri erano organizzati per «stagioni» (di autunno-inverno, di carnevale, di quaresima, di primavera) con artisti scritturati per spettacoli specifici (pur mantenendo fisse le maestranze: orchestra, coro, corpo di ballo, tecnici, amministrazione). Sotto il profilo puramente tecnologico, unicamente due teatri italiani (Carlo Felice e La Scala) possono «fare repertorio» –spettacolo tutte le sere. Personalmente, a ragione degli oltre tre lustri passati all'estero, preferisco il «repertorio»: consente maggiore scelta, più ampia differenziazione dei prezzi dei biglietti e degli abbonamenti, impieghi di lungo periodo ai giovani, allestimenti (se buoni) validi per decenni: a Vienna si replica ogni anno uno splendido *Der Rosenkavalier* con regia, scene e costumi dell'aprile 1969.

«Repertorio», però, richiede soprattutto grande affluenza di pubblico. A Parigi, cinque teatri fanno opera quasi ogni sera. A Vienna e Berlino, tre. A New York, Londra, Praga, Budapest, Mosca e Tokyo due. In Italia, manca, come si è detto, il «sottostante». È su tale «sottostante» che occorre lavorare – mentre sia il Principe sia il *management* svolgono a pieno i loro compiti. La tecnologia può essere in questo campo di aiuto: la «prima» de *La Traviata* messa in scena il 24 aprile 2007 è stata vista ed ascoltata da 12.000 spettatori paganti in cinema di provincia specialmente collegati, in diretta, con un sistema video ed audio ad altissima definizione; qualcosa di analogo è in preparazione per il Festival verdiano. Negli Usa, nel 2006-2007 il Metropolitan ha avuto diverse migliaia di spettatori per otto spettacoli visti ed ascoltati in diretta in circa 300 sale. In tal modo, si può fare conoscere la lirica ad un nuovo pubblico.

Occorre, però, anche farlo tornare a teatro con spettacoli che lo attirano. Nell'avvicinarsi della ricorrenza dei 150 anni dalla nascita di Puccini (22 dicembre 2008), da un

lato, come scrive uno dei maggiori studiosi del compositore, Julian Budden, si deve constatare che «con *Turandot* la tradizione dell'opera italiana, che durava più di tre secoli, giunse alla sua conclusione». Da un altro, però, Puccini fu il solo compositore italiano a cavallo tra il XIX e XX secolo ad essere realmente internazionale, a superare il melodramma ed altre forme d'opera italiane innescando in esse elementi tanto francesi quanto tedeschi e anche asiatici. La sua eredità più che in Italia fu nel resto del mondo: un nuovo modo di concepire il teatro in musica venne compreso soprattutto da Benjamin Britten e dai compositori americani della metà del Novecento – quali Carlisle Floyd, Thea Musgrave, Robert Ward, Jack Beeson, Kirche Meechem – e da quelli che stanno mietendo successi in questo primo scorcio di XXI secolo – quali André Previn, Gerald Barry, Nicholas Maw, John Adams, Thomas Pasateri, Dominick Argento. E ovviamente, il loro “zio” putativo Giancarlo Menotti. Tutti compositori di teatro in musica che hanno riempito i teatri (anche se sono stati sovente snobbati dalla critica).

Risultati complessivi di esercizio di alcune fondazioni lirico-sinfoniche negli anni 1999-2004 (in euro)	
Teatro dell'Opera di Roma	+1.472.547
Accademia di Santa Cecilia	+ 82.898
Teatro Regio di Torino	- 1.451.329
Arena di Verona	- 2.555.868
Teatro Comunale di Bologna	- 5.217.349
Teatro La Fenice di Venezia	- 5.713.508
Teatro Verdi di Trieste	-7.374.515
Teatro Lirico di Cagliari	- 7.506.171
Teatro San Carlo di Napoli	- 11.728.837
Teatro Carlo Felice di Genova	- 15.692.643
Teatro Massimo di Palermo	- 18.165.553
Teatri del Maggio Musicale Fiorentino	- 20.255.349
Teatro alla Scala di Milano	- 41.490.438

Nostra elaborazione su dati dell'Associazione Nazionale Fondazioni Lirico Sinfoniche.