

La situazione dei teatri lirici italiani

di Arianna Capuani

1) Introduzione: l'Opera in Italia dal punto di vista economico

Come afferma Tyler Cowen in *Good & Plenty*, una politica delle arti pone alcune questioni cruciali che vanno al di là della dimensione estetica, e che arrivano a toccare persino la sfera della filosofia politica. Se l'uomo non è soltanto un essere razionale, ma anche creativo e dotato di immaginazione, allora lo studio delle politiche culturali, nel tentativo di conciliare i valori economici con quelli estetici, è assolutamente legittimo¹. Inoltre, è opportuno aggiungere che i beni e le attività artistiche possono essere studiati dal punto di vista economico perché producono ritorni effettivi, pur possedendo un *quid* di valore incommensurabile che ne costituisce la specificità².

In *Muse e Mercati* Frey e Pommerehne sottolineano inoltre che l'approccio delle scelte razionali, lungi dal sostituirsi alla sociologia o alla storia dell'arte, getta una nuova luce sui fenomeni artistici, invece di svilirli. Esso si basa infatti su due capisaldi: *l'individuo come unità di indagine* e l'adozione del punto di vista *comparativo istituzionale*³. Occorre infatti ricordare che l'individuo ha a cuore l'interesse personale (senza per questo trascurare i bisogni altrui) ed effettua una propria analisi dei costi e dei benefici (reddito, prezzi relativi, valutazione della disponibilità di tempo, distanza, ecc); in secondo luogo, l'unico confronto che giova davvero è quello tra istituzioni reali (ad esempio, un teatro sussidiato dallo Stato e uno che si regge interamente sui contributi privati) e non tra un'istituzione reale e una ideale, nella quale tutti gli individui che vi lavorano posseggono informazioni perfette. Tra l'altro, l'approccio economico è quanto mai giustificabile se si tiene presente che l'arte è soggetta a scarsità e la sua realizzazione e il suo consumo dipendono dai comportamenti individuali (di artisti, consumatori, funzionari di vario tipo).

Per eliminare ogni dubbio residuo su un'indagine di tipo economico basti ricordare che separare gli artisti e le loro opere dai committenti è un'operazione artificiale che non tiene conto della storia delle arti stesse, le quali si sono sviluppate, nei secoli di maggior splendore, in un rapporto teso e conflittuale tra artisti e committenti, con effetti poco prevedibili ma a volte niente affatto indesiderabili. Difficile immaginare Cimarosa e Scarlatti senza il mecenatismo del re di Napoli, o Händel senza quello degli Hannover. Bisogna inoltre ricordare che Giuseppe Verdi nella lettera del 28 ottobre 1854 a Nestor Roqueplan, allora direttore dell'Opéra di Parigi, sostiene che la legge italiana sui diritti d'autore aveva reso il suo lavoro assai più redditizio di quanto non lo fosse stato dieci anni prima⁴.

Arianna Capuani è laureata in lingue e letterature straniere presso l'università degli Studi Roma Tre. Attualmente si divide tra l'attività di traduttrice e collaborazioni con svariate testate giornalistiche.

Storicamente, l'opera, – “musa bizzarra e altera”, così come è stata descritta da Lindenberger – ha vissuto una vicenda travagliata. Inizialmente sostenuta dal mecenatismo dei principi⁵, l'opera italiana ha conosciuto all'epoca di Verdi la proprietà privata dei palchi per poi passare, attraverso diverse fasi, alla statalizzazione pressoché totale, avvenuta in epoca fascista (con la creazione dei 13 Enti lirici nazionali). Con la legge Veltroni del 1996, gli Enti lirici sono diventati Fondazioni di diritto privato. A undici anni dalla riforma, l'intervento statale a sostegno della lirica, per quanto sia stato ridotto negli ultimi vent'anni, resta comunque consistente: circa il 50% del FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo).

2) Breve storia del finanziamento dei teatri lirici italiani

Nel 1898, la Società anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala vede avvicinarsi nomi di grande prestigio: vicepresidente Arrigo Boito, direttore artistico il maestro Arturo Toscanini. Si tratta della prima società di capitali *non profit* italiana (in caso di bilancio in attivo, gli utili sarebbero stati reinvestiti in attività). Con questo ordinamento, la Scala si trova in attivo poche volte, ma questo è dovuto all'aumento delle spese per l'ampliamento del corpo di ballo e all'ingaggio di cantanti famosi, che aumentarono notevolmente la qualità artistica del periodo. In questa fase, il sostegno del Comune ha una certa importanza, nonostante l'opposizione di radicali e socialisti e il referendum del 1901, che avrebbe dovuto sancire la fine della “dote” municipale alla Scala. Il risultato del referendum impone di cercare forme alternative di sostegno come l'abbuono della tassa sugli spettacoli. Ben presto però le spese si fanno insostenibili, e la Prima Guerra Mondiale peggiora le cose, portando così il presidente Visconti di Modrone alla rescissione del contratto col Comune di Milano.

Dopo due anni di lavoro, la Commissione di studio nominata dal Consiglio Comunale opta per la costituzione dell'Ente autonomo, che prende forma tra il 1914 e il 1921. Con la nuova normativa, la Scala si dota di un'orchestra e di un coro propri, degli impianti e delle attrezzature necessarie e delle partiture delle opere. Inoltre, si impegna ad avviare un esercizio a stagione. Gli otto anni di sperimentazione sortiscono buoni risultati e, come d'accordo, i palchettisti cedono le loro proprietà. Nel frattempo, una sottoscrizione cittadina frutta al teatro ben 6 milioni di lire. L'esperienza della Scala apre la strada alla riorganizzazione fascista, avvenuta attraverso il decreto-legge 3 febbraio 1936, n. 438. Constatando un certo disordine e una grande incoerenza delle rappresentazioni liriche nei maggiori teatri italiani, il nuovo ordinamento affida il ruolo di amministratore al podestà, mentre le competenze artistiche restano nelle mani di persone del settore. Gli enti sono vincolati all'esercizio del teatro (o dei teatri di cui hanno gestione con spettacoli lirici e concerti), o ad organizzare spettacoli fuori dalla loro sede, purché si impegnino ad utilizzare il personale artistico scritturato per le stagioni. I fondi sono invece costituiti dai proventi di stagioni liriche, concerti, abbonamenti, incassi e contributi dei palchettisti (nei teatri a condominio), dalle sovvenzioni comunali, da eventuali redditi degli immobili attribuiti al teatro. La riforma fascista non solo lega, col ruolo attribuito al podestà, gli enti lirici alla città in cui operano, ma inaugura anche un intervento statale a dir poco invasivo. Infatti, sia la commissione consultiva⁶ che la Commissione di cui il Ministero di stampa e propaganda possono avvalersi hanno poteri di disciplina e sanzione piuttosto estesi. Bisogna inoltre ricordare che l'Ispettorato del teatro ha pieno potere di modificare le date dei cartelloni.

Nel 1967, la legge 800 (altresì detta “legge Corona”, dal nome dell'allora ministro per il Turismo e lo spettacolo), confermando lo status giuridico di ente lirico autonomo, introduce quello di istituzione concertistica assimilata (Accademia Nazionale di Santa

Cecilia e Istituzione dei concerti del Conservatorio musicale di Stato G. Pierluigi da Palestrina di Cagliari). Secondo la legge, gli enti non hanno fini di lucro e provvedono sia all'educazione musicale della collettività che alla formazione professionale dei quadri artistici. Il Consiglio di amministrazione, nominato con decreto del ministro, vede la presenza di rappresentanti del comune, della provincia e dell'ente provinciale del turismo accanto a lavoratori dello spettacolo e ai musicisti, ma il controllo capillare dello Stato inficia la predicata autonomia degli enti. Inoltre, il contributo statale, non certo esiguo, di 12 miliardi di lire (assieme all'ipotetico 20% da reperire in loco) non basta a coprire le spese complessive degli enti: nell'impossibilità di aumentare lo stanziamento, lo Stato si trova quindi a dover attivare numerosi provvedimenti tampone.

È da metà anni Novanta che la politica interviene con provvedimenti di carattere riformatore (almeno in apparenza) ed è in questa fase che comincia a farsi avanti l'idea che un maggiore intervento dei finanziamenti privati possa essere di grande beneficio a istituzioni ormai sull'orlo del collasso. Diversi sono gli approcci dibattuti nel lasso di tempo intercorso tra il 1995 e il 2001: trasformare gli enti lirici in imprese pubbliche o farne enti di diritto pubblico non economico, e viene addirittura studiato il caso della Lyric Opera di Chicago, totalmente privatistica. L'emendamento presentato nell'ottobre del 1995 dal senatore Luigi Grillo (di Forza Italia) nel corso dell'esame del disegno di legge n.2157⁷ alla Commissione Bilancio del Senato, propone la trasformazione facoltativa degli enti lirici in fondazioni di diritto privato, introducendo altresì la possibilità di deducibilità dal reddito per chi intenda effettuare donazioni. Successivamente, il governo rielabora l'emendamento e i subemendamenti come articolo aggiuntivo, accogliendo soltanto alcuni degli elementi della proposta avanzata da Grillo, includendo anche gli enti che svolgono attività di rilevanza nazionale. Sempre nel 1995, la legge delega (28 dicembre 1995 n. 549) per la trasformazione degli enti lirici in fondazioni di diritto privato introduce la ricerca di criteri di imprenditorialità ed efficienza e delega il governo ad emanare entro il 30 giugno dell'anno seguente uno o più decreti legislativi per disciplinare la trasformazione in fondazioni dei sopraccitati enti.

Lo schema del decreto Dini del 16 maggio 1996 si propone di eliminare le rigidità organizzative derivanti dalla natura pubblica del settore, evitando che l'aumento dei contributi privati possa condizionare l'autonomia culturale. Inoltre, la privatizzazione è resa facoltativa per conferire agli enti la piena autonomia statutaria. Il successivo decreto Veltroni (allora Ministro per i beni culturali e per lo spettacolo) va a cambiare sostanzialmente il decreto Dini, rendendo obbligatoria la privatizzazione e cancellando l'assemblea e l'organo di indirizzo e di sorveglianza del precedente decreto. Prescrive invece organi quali il presidente (*ope legis* il sindaco), il consiglio di amministrazione, il sovrintendente e il collegio dei revisori dei conti. Inoltre, introduce rigidi criteri nella composizione del consiglio di amministrazione (con rappresentanti dello Stato, della regione e del comune), mentre l'accesso ai privati sarà limitato soltanto ai fondatori privati che hanno fornito un finanziamento non inferiore al 12% per almeno sei anni.

A seguito di questa ulteriore riforma, Lamberto Dini critica l'obbligatorietà della privatizzazione, che a suo parere sarebbe da intendersi non come obbligo, ma come condizione perché si possa procedere a una trasformazione. Rimprovera inoltre a Veltroni la confusione tra l'organo che gestisce e quello che regola gli indirizzi generali delle attività, paventando un'inopportuna commistione tra manager ed esperti di arte, assieme agli effetti dannosi delle nuove disposizioni fiscali. Il nuovo decreto⁸, passato al vaglio delle commissioni parlamentari, vede modificati l'obbligo del concorso finanziario per i privati da sei a tre anni, riducendo inoltre il numero dei membri del collegio dei revisori. La trasformazione automatica degli enti, dopo la legge Bassanini⁹, è però difficoltosa. Tale legge prevede che entro il 31 luglio 1999 il Governo emani uno e più decreti per

razionalizzare gli enti pubblici che non siano operanti nei settori dell'assistenza e della previdenza, e che non richiedono necessariamente la personalità di diritto pubblico. Ecco il motivo per cui Veltroni predispone un nuovo decreto legislativo¹⁰ che ha per oggetto soltanto gli enti lirici e le istituzioni concertistiche assimilate, trasformati *ope legis* in fondazioni. Il decreto viene successivamente dichiarato incostituzionale per il *vulnus* inferto alle regioni, letteralmente scavalcate dallo Stato. Il successivo decreto omnibus (21 dicembre 1998 n. 492), nonostante riconosca la fondatezza del ricorso delle regioni alla Corte costituzionale, è contestato dalla Lombardia in quanto la necessaria acquisizione del parere della Regione e dell'Ente territoriale interessato non è sufficiente a ristabilire la cooperazione tra Stato e Regioni. Nel frattempo, altre fondazioni hanno conseguito la partecipazione dei soggetti privati (Regio di Torino, Carlo Felice di Genova, Comunale di Bologna, La Fenice di Venezia, Arena di Verona, Maggio di Firenze), mentre il Verdi di Trieste sta avviando la procedura di apertura ai privati e l'Opera di Roma, l'Accademia di Santa Cecilia, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo e il Palestrina di Cagliari hanno già veste di fondazioni, ma senza intervento di privati.

Con il decreto-legge "salvaguardia" emanato il 24 novembre del 2000, onde evitare contenziosi infiniti, viene riconfermata la personalità giuridica di diritto privato a decorrere dal 23 maggio 1998. È confermata inoltre la composizione del consiglio di amministrazione ed ammessa l'entrata nel cda dei privati che assicurano, oltre a un apporto al patrimonio, anche un apporto annuo (nei tre anni successivi alla loro entrata) non inferiore al 12% del totale dei finanziamenti statali per la gestione. Parallelamente, le disposizioni in materia di personale prevedono l'adozione del contratto collettivo nazionale unico di lavoro da parte del Ministero per i Beni e le Attività culturali.

Dalla legge Veltroni in poi: effetti di una privatizzazione anomala

È giusto chiedersi, a undici anni dalla legge Veltroni, cosa sia davvero cambiato nel panorama della gestione della lirica in Italia. Si è riusciti a risanare l'ingente debito, e in che misura? Nell'arco di dieci anni, il FUS è diminuito (nonostante la percentuale destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche sia sempre del 50% rispetto al totale). Occorre notare che il pubblico, tra il 1995 e il 2003, è aumentato a un tasso medio annuo dell'1,9%, quindi in modo piuttosto modesto, specialmente se paragonato all'aumento riferito ai beni museali. Se quindi la domanda non sembra sensibilmente cresciuta (con l'eccezione dell'Arena di Verona, delle due fondazioni romane e della Scala di Milano), dal punto di vista dell'offerta la situazione appare migliore, con un incremento, tra il 1995 al 2003, che ha coinvolto la maggior parte dei teatri¹².

Resta critico invece l'andamento delle entrate. Il contributo del FUS è diminuito del 2,5% pur avendo incrementato la sua incidenza sulle fonti di ricavo: infatti, nel 2003 ha coperto il 49,4% dei ricavi, procedendo così in netta controtendenza rispetto al periodo 1995-2000. Subito dopo i contributi statali, i sovvenzionatori più importanti sono i Comuni, che coprono il 14,1% dei contributi pubblici. Anche questi hanno subito un lieve calo, assieme a contributi delle Regioni e delle Province. Di maggior portata il calo dell'incidenza dei finanziamenti privati (dall'8,5% del 2000 al 6,5% del 2003)¹³.

La composizione dei costi rivela altri problemi di fondo. Se da un lato si è verificato un contenimento degli oneri tributari¹⁴ e una generale contrazione dei *cachet* artistici, l'incidenza dei costi del personale dipendente è aumentato sensibilmente, in modo particolare in fondazioni come le due romane, la Scala di Milano, ma anche Napoli, Trieste, Genova e Firenze (dove si supera ampiamente la media nazionale). Infine, per quanto riguarda la gestione, le fondazioni liriche rivelano un deficit strutturale apparentemente ineliminabile. Ancora una volta la legge di Baumol – secondo la quale il deficit dei

teatri lirici sarebbe ineliminabile in quanto i costi per l'assunzione di solisti, orchestrali e coristi non cambierebbero nel tempo, perché non influenzati dall'avanzamento tecnologico – parrebbe insomma riconfermare la sua validità. Ma se quindi, come afferma Baumol, sembra impossibile eliminare del tutto lo Stato senza modificare radicalmente la struttura attuale dei costi e dei ricavi dei teatri lirici, possiamo davvero indicare come soluzione un suo intervento più consistente? Pare che i decisori politici non sappiano immaginare altri scenari possibili, dal momento che l'attuale finanziaria ha approvato, per ciascuno degli anni 2008, 2009, 2010, l'erogazione di un fondo di 20 milioni di euro per la ricapitalizzazione delle fondazioni liriche soggette ad amministrazione straordinaria (ai sensi dell'articolo 21 del dlgs 29 giugno 1996 n.367) e delle fondazioni liriche che – avendo chiuso in pareggio il conto economico degli ultimi due esercizi, ma che nell'ultimo bilancio approvato presentano un patrimonio netto inferiore rispetto a quello indisponibile (e che abbiano parallelamente proposto dei piani di risanamento al Ministero per i Beni e per le Attività Culturali) nonché delle fondazioni che, sottoposte ad amministrazione straordinaria negli ultimi due esercizi – non abbiano completato la ricapitalizzazione. A tutto questo bisogna aggiungere il contributo straordinario (1,5 milioni di euro) a favore della Fondazione festival pucciniano di Torre del Lago in occasione del centocinquantenario della nascita di Giacomo Puccini.

Ovvio che resti da considerare se il FUS, così come è stato istituito nel 1985, non sia in realtà uno strumento rigido e antiquato. Alcuni autori¹⁵ ritengono che si tratti in realtà di un investimento, più che di una spesa corrente, ma si può certamente affermare che nonostante la sua continuità e relativa affidabilità sia diventato nel corso degli anni più una prigione che una fonte di sostentamento, in quanto inficiato da una sorta di staticità strutturale. Non ci sono, insomma, nuovi concorrenti per le fondazioni lirico-sinfoniche, soprattutto perché la competizione istituzionale tra le Regioni non è mai stata messa alla prova. Purtroppo, invece di un decentramento si è assistito spesso a una sovrapposizione di organi e commissioni con funzioni analoghe e quindi spesso in conflitto fra di loro. Invece di disperdersi in disquisizioni sull'effettiva proprietà della cultura, sarebbe assai più ragionevole effettuare un decentramento autentico (non già un mero cambiamento di sigle, come quello seguito al referendum che nel 1993 abolì il Ministero del Turismo e dello Spettacolo per poi vedere la costituzione di un Dipartimento dello Spettacolo all'interno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali). Non sembra fattibile chiedere che il FUS ritorni ai fasti di un tempo, dal momento che pone insormontabili barriere in entrata e si accompagna a regole bizantine. Un decentramento a livello regionale comporterebbe una migliore gestione della domanda. Avvicinando quest'ultima all'offerta si potranno parallelamente garantire altri benefici derivanti da queste attività culturali, quali la socializzazione, la valorizzazione del turismo e del territorio, oltre che di attività artistiche e formative locali. Una localizzazione della logica assistenziale propria del FUS potrà quindi anche permettere a qualche realtà locale di superare la logica stessa dell'aiuto pubblico, permettendo lo sviluppo di un vero mercato competitivo in tale settore.

Per completare il processo, è necessario avviare un'accelerazione del processo volto ad attribuire piena autonomia fiscale agli enti locali, garantendo a questi ultimi la possibilità di un finanziamento diretto della spesa relativa agli spettacoli¹⁶. Occorre inoltre sottolineare che in Europa soltanto la Francia, nella ripartizione di risorse destinate alla cultura, supera la percentuale erogata dallo stato italiano (il 50%). Un'impostazione come quella attuale ha soltanto avuto l'effetto di sclerotizzare il lavoro artistico, favorendo un'attitudine impiegatizia fuori luogo e minando le basi di un prestigio storicamente meritato e difeso. I frequenti scioperi che mettono a rischio più di una "prima" sono forse il risultato più vistoso di una sindacalizzazione che è figlia del carattere

ancora sostanzialmente pubblico degli enti lirici. Di recente, le organizzazioni di categoria dei lavoratori dello spettacolo hanno minacciato di far saltare le prime della nuova stagione, in aperta protesta contro la legge Asciutti (che vieta di portare avanti le contrattazioni aziendali in assenza di un contratto nazionale)¹⁷. La negoziazione con il ministro dei Beni Culturali, Francesco Rutelli, sembra aver scongiurato il pericolo, ma solo per il momento.

Dal punto di vista liberale è poi preoccupante che i contributi privati restino ancora oggi esigui e che, come abbiamo visto, negli ultimi anni siano perfino in calo. Occorre domandarsi *in primis* quale sia il senso di fondazioni di diritto privato se i privati ottengono incentivi insufficienti ad investire somme notevoli nelle iniziative culturali. A quanto pare, la normativa vigente che ha cercato di regolare le erogazioni liberali a favore dei progetti culturali non si è rivelata efficace: infatti, essa si è limitata a favorire un mecenatismo di tipo aziendale, relegando ai margini quello dei privati cittadini. Come sottolinea Tyler Cowen in *Good and Plenty*, negli USA sono invece le donazioni private a costituire l'ossatura del finanziamento alle arti. Grazie alla deducibilità fiscale, esse nel 2003 hanno raggiunto la cifra di 29,4 miliardi di dollari, ovvero l'equivalente di circa 100 dollari procapite, pari a quasi 10 volte la cifra corrisposta con lo stesso sistema dai francesi. Assieme ai finanziamenti delle fondazioni (che godono dell'esenzione dalle imposte federali, statali e locali) e alle cosiddette *corporate donations*, costituiscono un sistema di finanziamenti indiretti che è riuscito a garantire in modo efficiente la sopravvivenza e la rappresentazione di una grande varietà di forme artistiche¹⁸.

Purtroppo, la normativa italiana vigente è ben lontana dal modello statunitense: prevede infatti un tetto per contenere il minor gettito tributario e una norma a dir poco anomala che per le donazioni eccedenti la quota prevista periodicamente dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali impone una cospicua tassazione (37% della differenza) sui beneficiari¹⁹.

Alla vigilia della prima dell'attuale stagione lirica, la Scala ha perduto, anche se solo per il 2008, un contributo di grande importanza a livello di prestigio nazionale e anche locale: quello della Pirelli (2,7 milioni di euro) che pure continua a finanziare la Pinacoteca di Brera e altre iniziative culturali nella città di Milano. Una rinuncia così pesante, se non altro, indica una carenza del sistema tributario che deve essere risolta al più presto possibile, per quanto difficile possa apparire. È possibile che se fosse stato permesso un ingresso più agevole ai finanziatori privati, oggi non si sarebbe verificato lo scandalo del commissariamento di una fondazione di grande prestigio come quella del San Carlo di Napoli e della crisi perenne del Maggio Musicale Fiorentino. Come ha scritto Salvatore Carrubba, ex assessore alla cultura di Milano, l'intervento dei finanziatori privati garantisce l'autonomia delle fondazioni, assieme a una buona gestione che svincola dalla benevolenza di politici e burocrati²⁰.

Se questa limitata presenza dei soggetti privati all'interno degli enti lirici italiani è certamente grave, ancor più grave è che istituzioni di fatto *pubbliche* quali sono le attuali fondazioni liriche rendano impossibile il sorgere di attori privati e del tutto indipendenti (orientati al *business*), quali invece esistono – pur tra mille difficoltà legate anche lì dal ruolo esorbitante del settore pubblico – nell'ambito della musica concertistica e del teatro di prosa.

Questa quasi totale assenza di vere e proprie imprese attesta che c'è moltissimo da fare per introdurre logiche nuove e avviare un ripensamento dell'intero settore.

Conservare ed educare: lo Stato è davvero l'unica soluzione?

Alla domanda se preservare l'opera oppure no, certamente si risponderà di sì. Nonostante non goda più della popolarità e del valore identitario che aveva nell'Ottocento, il parere dei critici e dell'*élite* di amatori le conferisce uno status artistico non discutibile. Esiste infatti un valore percepito della complessità e dell'abilità tecnica necessarie sia nella composizione che nell'esecuzione dell'arte dell'opera lirica.

Occorre inoltre ricordare che per Baumol e Bowen, autori del seminale *Performing Arts: the Economic Dilemma*, le *performing arts* in generale sono un servizio di tipo misto: vale a dire, non un semplice bene pubblico, ma attività che conferiscono prestigio a livello locale e nazionale. Questa natura singolare e complessa lega indissolubilmente anche conservazione ed educazione. Non c'è ragione, ad esempio, di insegnare l'arte della drammaturgia se non esistono spettacoli a cui assistere: si pone dunque una questione di educazione estetica di cui nessuno dovrebbe mai essere privato, poiché essa è di valore inestimabile²¹. In quest'ottica, gli autori sostengono quindi che l'intervento statale a sostegno delle arti non può essere tacciato di socialismo. Ma perfino tali autori, citati da tutti i fautori dell'intervento pubblico, aggiungono che l'intervento pubblico è sostenibile solo quando il mercato non riesce da sé a trovare le risorse necessarie al sostegno delle arti. Con il sistema attuale, purtroppo, il ruolo preponderante dello Stato non è mai stato messo davvero in discussione (anche se non è più possibile rimandare tale decisione, dal momento che dal 1985 al 2006 il FUS è diminuito del 48%).

Si dice spesso che l'educazione alle arti presuppone infatti un giudizio critico e/o d'*élite* che la massa non saprebbe formulare. Si tratta di un'educazione con una doppia utilità: non solo quella di garantire una sorta di *cultural addiction*, ma anche quella di facilitare un inevitabile ricambio della domanda. Ricambio che però non sarà apprezzabile nel breve periodo e che trova, col passare del tempo, gli evidenti ostacoli costituiti dalla competizione di altre forme musicali e in generale, da altre forme di intrattenimento. Per fronteggiare la marginalizzazione dell'opera lirica, Giuseppe Pennisi ha giustamente indicato la necessità di un'"alfabetizzazione musicale" nelle scuole (assai difficile, fino a quando pure questo settore resterà sotto il controllo pubblico), senza la quale le numerose iniziative mirate dei teatri lirici non riusciranno a creare un nuovo pubblico di giovani²². Non bisogna certo accettare passivamente un rifiuto dei prodotti culturali, ma la questione della necessità dello Stato resta aperta, specialmente se accogliamo quanto sostenuto da Frey e Pommerehne: ovvero, i finanziamenti statali risulterebbero giustificabili se si fosse riscontrato un effettivo cambiamento di rotta rispetto alle scelte tradizionalmente effettuate nelle varie stagioni teatrali, con un aumento delle rappresentazioni di opere contemporanee. In realtà, viene sistematicamente rappresentato un piccolo manipolo di autori (Verdi, Mozart, Puccini, Rossini). Lo Stato non sembra solo aver fallito dal punto di vista di una gestione efficiente, ma anche da quello educativo, poiché il decreto legislativo vigente specifica chiaramente che il compito delle fondazioni è quello della diffusione dell'arte musicale.

Come sosteneva Jeremy Bentham²³, d'altra parte, è l'individuo il giudice migliore del proprio benessere: quindi, senza privare i critici del loro ruolo, né tanto meno sottovalutare lo sforzo degli educatori, dovremmo invece convincerci del fatto che anche i cittadini apparentemente non melomani percepiscono l'importanza di un teatro lirico e del prestigio che ne deriva. Ricordiamo a questo esempio due singolari referendum sul finanziamento pubblico del teatro comunale di Basilea, tenutisi nel 1973 e poi nel 1974. L'aumento del finanziamento destinato al teatro cittadino è infatti stato approvato soltanto quando i *policy maker* hanno deciso di ridurre il carico fiscale previsto. Se si considera che la Svizzera è un paese accusato spesso di materialismo, si può ben

dire che questo esperimento democratico denoti un interesse della massa per le manifestazioni artistiche. Non si pretende di delegare immediatamente tutte le decisioni ai diretti finanziatori (i contribuenti), ma è necessario ammettere che la concezione elitaria delle competenze e del gusto, sempre utilizzata dallo Stato per sopravvalutare il proprio ruolo, ha ben deboli fondamenta.

Per concludere, e per sfatare i pregiudizi che ancora sopravvivono su una presunta arte pura e non contaminata dai traffici del volgo, è opportuno ricordare che nel *foyer* del Metropolitan di New York – accanto a un lungo elenco di finanziatori illustri (Rocefeller Group ed Estée Lauder, tanto per citarne alcuni) – c'è un pilastro che reca la seguente iscrizione: “The orchestra promenade is a gift to Lincoln Center for the performing arts made in recognition of all the artists and audiences who have sustained the great tradition of the Metropolitan Opera. Texaco Inc”. Come dire: se anche i petrolieri hanno un'anima ed effettuano donazioni a beneficio di un grande teatro lirico, riconoscendo non soltanto l'operato del teatro stesso ma anche il sostegno del pubblico, perché perseverare nell'errore di un'arte statizzata e inefficiente?

NOTE

1. Cfr. Tyler Cowen, *Good & Plenty. The Creative Successes of American Arts Funding*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 3.
2. Francesco Forte, Michela Mantovani, *Manuale di economia e politica dei beni culturali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 7.
3. Cfr. Bruno Frey, Werner Pommerehne, *Muse e mercati*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 26-27.
4. Cit. in Herbert Lindenberger, *L'opera lirica: musa bizzarra e altera*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 241.
5. Una riflessione sulla storia del finanziamento delle arti, tra l'altro, ci impone di chiederci di quale natura fosse il finanziamento "mecenatistico" dell'età premoderna e anche della prima modernità. In altri termini, quando nella seconda metà del Settecento un principe boemo sostiene un musicista viennese o finanzia un teatro siamo di fronte ad un intervento "pubblico" (in ragione del ruolo che quel principe ricopre all'interno dell'Impero austriaco) o di fronte all'azione di un privato? La questione non è di secondaria importanza, dato che spesso – al fine di sostenere che ben poche volte in passato le arti sono state veramente libere e private – viene considerato finanziamento pubblico anche questo tipo di intervento.
6. In cui un rappresentante del sindacato nazionale dei musicisti, un rappresentante della federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo e un rappresentante della federazione nazionale dei lavoratori dello spettacolo affiancano il sovrintendente e i tre rappresentanti del Comune.
7. "Collegato" alla legge finanziaria.
8. 29 giugno 1996, n. 367.
9. 15 marzo 1997, n. 59.
10. 23 aprile 1998, n. 134.
11. Per questa sezione, ottima la sintesi di Marcello Ruggieri, "Il teatro lirico tra pubblico e privato (1898-2001)", *Economia della Cultura*, anno XIV, 2004, n. 1, numero speciale, pp. 39-98.
12. Cfr. Alessandro F. Leon, Valerio Tuccini, "La crisi delle fondazioni liriche: solo un problema gestionale?", *Economia della Cultura*, anno XVI, 2006, n. 1, pp. 109-121. Gli autori rilevano tre andamenti specifici della domanda e dell'offerta nel periodo 1995-2003. Milano, Verona e Napoli hanno ridotto le rappresentazioni, realizzando al contempo un ampliamento del pubblico; Palermo, Torino e Genova, nonostante un incremento (o un mantenimento) del numero delle rappresentazioni, hanno subito un calo del pubblico; le altre fondazioni, infine, hanno registrato un aumento sia dell'offerta che degli spettatori.
13. Alessandro F. Leon, Valerio Tuccini, "La crisi delle fondazioni liriche: solo un problema gestionale?", *Economia della Cultura*, anno XVI, 2006, n. 1, pp. 109-121.
14. Con esenzione IRAP, ai sensi della circolare del Ministero delle Finanze n.148 del 26/07/2000.
15. Cfr. Alfonso Malaguti, "Oltre il Fondo Unico per lo Spettacolo", *Economia della Cultura*, anno XVII, 2007, n. 2, pp. 195-199.
16. Un articolo utile è di Michele Trimarchi, "Chi ha paura delle regioni? Valori, interessi e regole", *Economia della Cultura*, anno XVI, 2006, n. 1, pp. 67-78.
17. 31 marzo 2005, n. 43.
18. Non che negli Stati Uniti manchino, come indica lo stesso Cowen, anche i finanziamenti diretti, di cui esempio più noto è il *National Endowment for the Arts*. Pur giudicandoli meno efficaci di quelli indiretti, l'autore elenca le condizioni in cui possono operare in modo efficiente e vantaggioso. Esse sono: 1) libertà di sperimentazione; 2) finanziamento di pochi artisti di valore; 3) non cercare di accontentare chiunque.
19. Testo Unico delle Imposte sui redditi, art. 100, comma 2 lett. m).
20. Salvatore Carrubba, "La buona gestione fa bene alla cultura", *Il Sole 24 Ore*, 10 agosto 2007, p. 12.
21. Cfr. Baumol, Bowen, *Performing Arts, the Economic Dilemma*, New York, The Twentieth Century Fund, 1966, p. 383.
22. Giuseppe Pennisi, *Il mercato e la musa bizzarra e altera*, IBL Focus n. 60
23. Cit. Fabio Nuti, *La valutazione economica delle decisioni pubbliche*, Torino, Giappichelli, 2001 p. 15