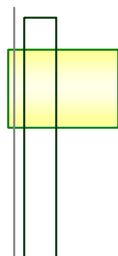


Report 2002



ATTIVITÀ GENERALE

Attività Generale

>> <i>Analisi dei dati finanziari ed economici</i>	p.4
>> <i>Studio sull'articolazione del FUS per tipologie</i>	P.29
>> <i>Analisi dell'offerta di spettacolo dal vivo</i>	P.47
>> <i>Studio sul pubblico dello spettacolo dal vivo in Emilia Romagna 1998-2001</i>	P.70
>> <i>Progetto speciale. Studio sulle metodologie della programmazione nei teatri dell'Emilia Romagna</i>	P.119
Le forme gestionali nel settore dello Spettacolo dal vivo di Michele Trimarchi	p.121
Il sistema cooperativo e lo spettacolo in Emilia Romagna di Roberto Calari	p.127
Indagine conoscitiva	p.137

Analisi dei dati finanziari ed economici

Analisi dei dati finanziari ed economici

Premessa

Questo rapporto di ricerca intende contribuire alla definizione del quadro economico-finanziario in cui si trovano ad operare le istituzioni produttrici di spettacolo dal vivo in Emilia Romagna. Si tratta di quantificare l'entità e la provenienza dei contributi finanziari (e delle spese) riservati ad un comparto che, nel corso del tempo, ha dimostrato di rappresentare una risorsa, non solo per l'incremento che comporta nell'acquisizione di capitale culturale e sociale, ma anche come possibile volano di sviluppo economico in un momento in cui la crescita del tempo libero individuale a disposizione facilita l'investimento in pratiche ricreative.

L'analisi finanziaria del settore si rende necessaria se consideriamo, come da tempo gli economisti sostengono, l'elevato grado di disagio finanziario e la stretta dipendenza delle strutture che operano in questo comparto dai finanziamenti esterni. E' noto infatti come l'industria che produce spettacolo dal vivo opera all'interno di un sistema economico complesso in cui l'impossibilità di realizzare aumenti significativi di produttività simili a quelli maturati in altre industrie, non solo impedisce una diminuzione dei costi, ma anzi ne determina una sensibile crescita. L'analisi finanziaria delle istituzioni produttrici di spettacolo dal vivo nasce quindi dall'esigenza di indagare sulle strategie imprenditoriali adottate per far fronte a questo deficit strutturale del settore.

Se la capacità di attrarre un ventaglio composito di entrate può essere considerato un valido indicatore della capacità delle istituzioni di spettacolo di "stare sul mercato", nel tentativo di operare in un regime di autonomia finanziaria, non si può trascurare il fatto che queste strutture si trovano ad operare in contesti profondamente diversi, sia per l'assetto organizzativo che per il settore di competenza. E' il caso infatti di sottolineare l'eterogeneità delle istituzioni operanti nel settore dello spettacolo, e ciò sia fra diverse forme d'arte (prosa, musica, danza), ciascuna delle quali comporta ovviamente un assetto organizzativo, finanziario e produttivo peculiare a causa delle caratteristiche tecniche e artistiche della produzione stessa, sia all'interno di ciascuna forma d'arte, a causa della connaturata diversificazione dimensionale delle varie unità offerte.

La sostanziale "magmaticità" di questo universo induce a ritenere illegittima ogni considerazione che si fondi su criteri standardizzanti e ad evitare qualsiasi tentazione di stabilire arbitrarie graduatorie di merito tra le istituzioni, operate esclusivamente sulla base del grado di indipendenza dal finanziamento pubblico.

Metodologia di rilevazione

Oggetto del presente studio è l'analisi economico-finanziaria delle strutture e degli organismi che operano nel settore dello spettacolo dal vivo nella regione Emilia Romagna. Analisi che verrà effettuata a partire dalla ricognizione sulle entrate e sulle spese effettuate da questi organismi nell'anno 2001. Il campo di ricerca è ristretto agli enti che hanno ricevuto il finanziamento regionale ai sensi della legge regionale 13/99, che disciplina l'intervento della regione in materia di spettacolo. Sono pertanto esclusi dall'analisi tutte le istituzioni che hanno ricevuto contributi pubblici statali, provinciali, e di enti locali, ma non regionali e quelli che hanno svolto attività riconducibili in maniera pressoché esclusiva al settore cinematografico.

Per quanto riguarda il reperimento dei dati, anche per il 2001, come per gli anni passati, si è fatto riferimento ai bilanci che i vari organismi finanziati hanno fatto pervenire alla regione utilizzando le schede da questa predisposte, con la specifica delle spese effettuate e delle risorse economiche di cui ogni singolo ente è venuto a disporre. Il quadro che ne risulta costituisce una sorta di istantanea dello stato del comparto dello spettacolo dal vivo nella regione, consentendoci di vivisezionare il settore a partire dalla situazione economica di ogni singola struttura.

A seconda dell'attività prevalente, per lo svolgimento della quale hanno percepito il finanziamento regionale, gli enti sono stati suddivisi in due grandi categorie: quelli che hanno organizzato *festival e rassegne* (Art. 4 comma 1 lettera b, Lr 13/99), gli enti che hanno svolto *attività di produzione e distribuzione* di spettacoli, che hanno dato vita ad *iniziative di formazione del pubblico* (lettera c), di *promozione della ricerca, dell'attività creativa di nuovi autori e dell'espressione artistica dei giovani* (lettera d), di *promozione delle tradizioni teatrali e musicali locali* (lettera f), di *promozione e informazione tese a favorire la mobilità del pubblico* (lettera g).

Nell'anno 2001 gli enti che hanno usufruito dei contributi regionali, e che pertanto rientrano in almeno una delle categorie suddette, risultano essere complessivamente 94. Gli organismi che hanno ottenuto finanziamenti per l'organizzazione di festival e rassegne sono 36, mentre gli enti che hanno svolto attività di produzione, distribuzione, promozione e informazione sono 58.

TAB. 1 Elenco enti che organizzano festival e rassegne

ENTE	SETTORE*	PROVINCIA
1 Ass.ne O.N.L.U.S. Bologna Festival	M	BO
2 Ass.ne culturale Pierrot Lunaire	M	BO
3 Univ.degli Studi di Bologna - Dip Musica e Spettacolo CIMES Suoni dal mondo	M	BO
4 Ass.ne Sweet Soul Music	M	BO
5 EmiliaRomagnaFestival	M	BO
6 Univ.degli Studi di Bologna-Dip Musica e Spettacolo CIMES La Soffitta	I	BO
7 Link Project Perform/xing	I	BO
8 Ass.ne culturale L'Aquila Signorina - Terzadecade	I	BO
9 Provincia di Ferrara	M	FE
10 Ferrara Buskers Festival Ass.ne culturale	M	FE
11 Provincia in musica Ass.ne culturale	M	FE
12 Teatro Comunale di Ferrara	D	FE
13 COMUNE DI FERRARA ASS.NE FERRARA MUSICA	M	FE
14 Comune di Sarsina	P	FC
15 Naima Club Forlì	M	FC
16 Giano s.r.l.	I	FC
17 Teatro Comunale Modena	M	MO
18 Nazareno soc. coop. A r.l.	I	MO
19 Provincia di Piacenza	P	PC
20 Ass.ne culturale MANICOMICS	P	PC

21	Ass.ne Micro Macro Festival	P	PR
22	Ass.ne culturale Ensemble Edgard Varèse	M	PR
23	Comunità montana Appennino Parma Est	M	PR
24	TEATRO FESTIVAL PICCOLA SOC. COOP. A.R.L.	P	PR
25	Comune di LugoPavaglione	M	RA
26	Materiali Musicali	M	RA
27	Cantieri Ass.ne culturale	D	RA
28	Provincia di Ravenna Ragazzi a teatro	P	RA
29	ARRIVANO DAL MARE PICCOLA SOC.COOP A.R.L.	P	RA
30	FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI	I	RA
31	Consorzio I Teatri di Reggio Emilia	M	RE
32	Ass.ne Teatrale Emilia-Romagna – ATER	M	RE
33	Comune di RiminiSagra Malatestiana	M	RN
34	Provincia di Rimini	M	RN
35	Riccione Teatro Ass.ne culturale	P	RN
36	ASS.NE SANTARCANGELO DEI TEATRI	P	RN

* M - musica, P – prosa, D – danza, I – attività interdisciplinare

TAB. 2 Elenco enti che svolgono attività di produzione, distribuzione, promozione e informazione

ENTE	SETTORE*	PROVINCIA
1 Centro studi e sperimentazione Teatro di Leo s.n.c.	P	BO
2 Centro culturale Teatroaperto/TeatroDehon Bologna	P	BO
3 Ass.ne culturale Diablogues	P	BO
4 Ass.ne Teatrino Giullare	P	BO
5 Ass.ne culturale Laminarie	P	BO
6 Teatro Nuova Edizione s.c.r.l.	P	BO
7 Ass.ne culturale Teatro Reon	P	BO
8 Ass.ne culturale Teatro Ridotto	P	BO
9 Ass.ne culturale "Rosaspina un Teatro"	P	BO
10 Ass.ne culturale Teatrino Clandestino	P	BO
11 Teatri di Vita Piccola Soc.Coop.a.r.l. Onlus	P	BO
12 Il Gruppo Libero s.c.r.l.	P	BO
13 Ass.ne Il Circolo della Musica di Imola	M	BO
14 Ass.ne Organi Antichi	M	BO
15 Chorea soc. coop. a r.l.	D	BO
16 Ass.ne Selene Centro Studi – Eko	D	BO
17 NUOVA SCENA S.C.R.L.	P	BO
18 LA BARACCA S.C.R.L	P	BO
19 FOND. TEATRO COMUNALE TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA	O	BO
20 Ass.ne Gruppo Teatro Musica "Giovani 90"	P	FE
21 Teatro Nucleo soc. coop. A r.l.	P	FE
22 Teatro della Valdoca s.n.c.	P	FC
23 Masque Ass.ne culturale	P	FC
24 Ass.ne Raffaello Sanzio	P	FC
25 ELSINOR S. Coop.a R.L.	P	FC

26	Ass.ne Musicale Bruno Maderna	M	FC
27	TIR Danza Ass.ne culturale	D	MO
28	TEATRO EVENTO S.C.R.L.	P	MO
29	TEATRO GIOCO VITA S.C.R.L.	P	PC
30	ACCADEMIA PERDUTA S.C.R.L.	P	PC
31	Ass.ne culturale Lenz Rifrazioni	P	PR
32	Coop. Teatrale Produzione Lavoro – Compagnia dei Borghi s.c.r.l.	P	PR
33	Edison soc. coop. A r.l.	I	PR
34	Ass.ne ARTEMIS	D	PR
35	TEATRO DELLE BRICIOLE S.C.R.L.	P	PR
36	TEATRO STABILE S.C.R.L.	P	PR
37	Ass,ne culturale Le Belle Bandiere	P	RA
38	Teatro Due Mondi Ass.ne culturale	P	RA
39	Teatro del Drago s.n.c.	P	RA
40	Ass.ne culturale I.V.A.N. - Fanny & Alexander	P	RA
41	Ass.ne Collegium Musicum Classense	M	RA
42	Comune di Lugo	M	RA
43	Ass.ne Accademia Bizantina	M	RA
44	Ass.ne Musicale Angelo Mariani soc. coop. A r.l.	M	RA
45	RAVENNA TEATRO S.C.R.L	P	RA
46	TEATRI DI TRADIZIONE	O	REG.
47	EUROPE JAZZ NETWORK	M	RA
48	Ass.ne La Corte Ospitale	P	RE
49	Teatro San Prospero s.c.r.l.	P	RE
50	Inscena s.r.l.	M	RE
51	Ass.ne Balletto Classico-Liliana Cosi-Marinel Stefanescu	D	RE
52	A.B.M.E.R. REGGIO-EMILIA	M	RE
53	Ass.ne culturale Riminiteatri	P	RN
54	Motus Ass.ne culturale	P	RN
55	Fratelli di Taglia s.n.c.	P	RN

56 Ass.ne Giardini Pensili	P	RN
57 Ass.ne culturale La Compagnia del Serraglio	P	RN
58 Ass.ne culturale L'Arboreto	I	RN

* M - musica, P – prosa, D – danza, O – opera lirica, I – attività interdisciplinare

Composizione delle entrate

Nella rilevazione delle entrate si è proceduto tenendo distinti gli enti a seconda dell'attività praticata. La metodologia di rilevazione prevede una classificazione delle fonti di finanziamento che risulta analoga per entrambe le tipologie di organismi censiti, così da rendere possibile una comparazione tanto in termini di ricavi che di costi. Si tratta, nel caso delle entrate, di ricomporre un quadro assai articolato, vista l'eterogeneità delle risorse finanziarie di cui le diverse istituzioni di spettacolo dal vivo vengono a disporre per finanziare le proprie attività, a seconda che provengano da fonti interne, da enti pubblici, o da soggetti privati.

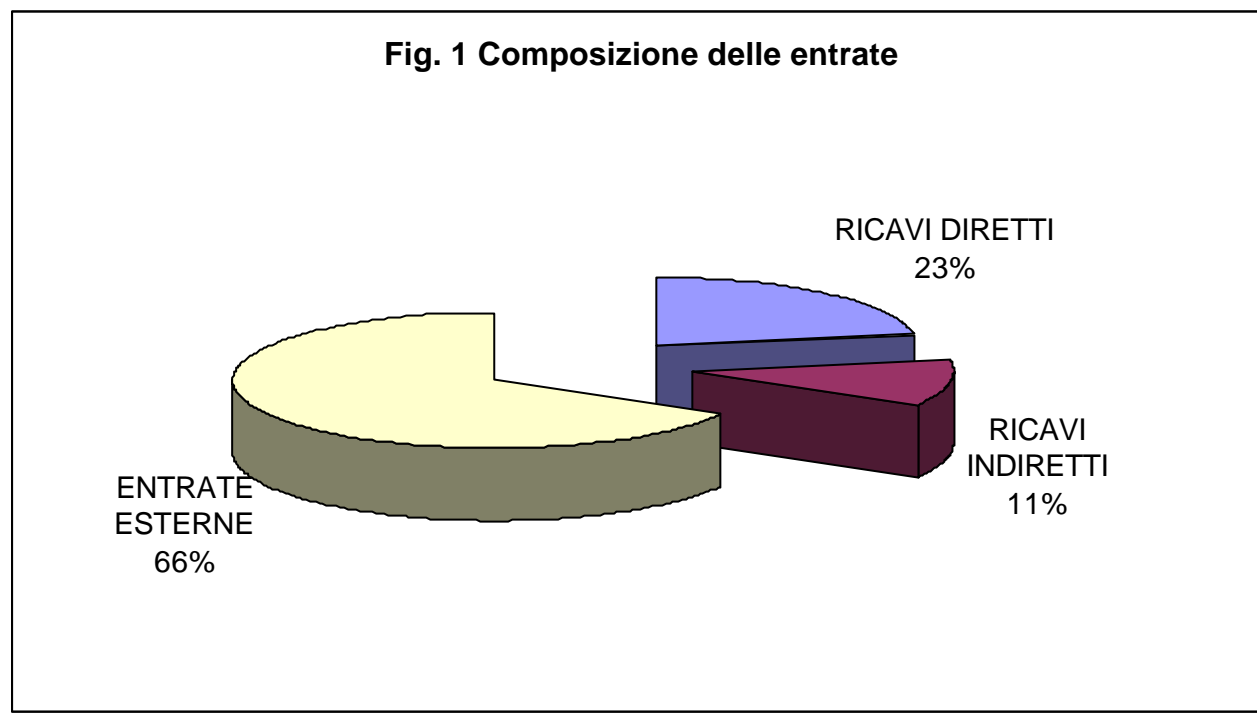
Pertanto, le entrate delle istituzioni di spettacolo dal vivo sono state ricomprese in sei categorie: **ricavi tipici** - incassi derivanti dalla vendita di biglietti o di abbonamenti -, **ricavi da attività collaterali** - in cui rientrano la formazione professionale, i laboratori, gli affitti, la vendita di beni e servizi, merchandising, diritti di ripresa e incisione - **contributi pubblici** - disaggregati secondo l'ente erogatore, unione europea, stato, regione, provincia, altri enti locali -, **altre entrate** - provenienti da altri enti pubblici e da soggetti privati (sponsorizzazioni, donazioni, erogazioni liberali) -, **risorse proprie** - stanziamenti da bilancio per enti locali, quote associative -, **altri ricavi** - proventi finanziari, proventi diversi e straordinari.

Il quadro così frammentato e articolato può comunque essere ricomposto se adottiamo, quale criterio discriminante, la natura del finanziamento che può essere esterno (pubblico o privato) o interno. Tale distinzione risulta decisiva al fine di determinare il margine di autonomia finanziaria dell'istituzione culturale risultante dalla capacità di coprire una porzione più o meno elevata dei propri costi di produzione; distinzione che risulta tanto più necessaria in un settore come quello dello spettacolo dal vivo per il quale l'analisi economica ha sempre sottolineato la sostanziale dipendenza dalle fonti di finanziamento esterne (siano essi mecenati e donatori individuali, sponsorizzazioni, enti pubblici, ministeri, enti locali) dovuta alla strutturale debolezza e instabilità dei produttori sul piano finanziario e alla loro incapacità di sopravvivere nel mercato con le sole entrate derivanti dalla spesa dei consumatori.

Festival e Rassegne

L'analisi delle entrate, e la sua rappresentazione grafica quale risulta dalla fig. 1, evidenzia la stretta dipendenza dei festival dalle fonti di finanziamento esterne: i due terzi delle risorse finanziarie infatti provengono da soggetti esterni (siano essi pubblici o privati); una quota che - come avremo modo di vedere

in seguito – risulta ampiamente superiore, in termini percentuali, a quella delle attività di produzione e distribuzione.



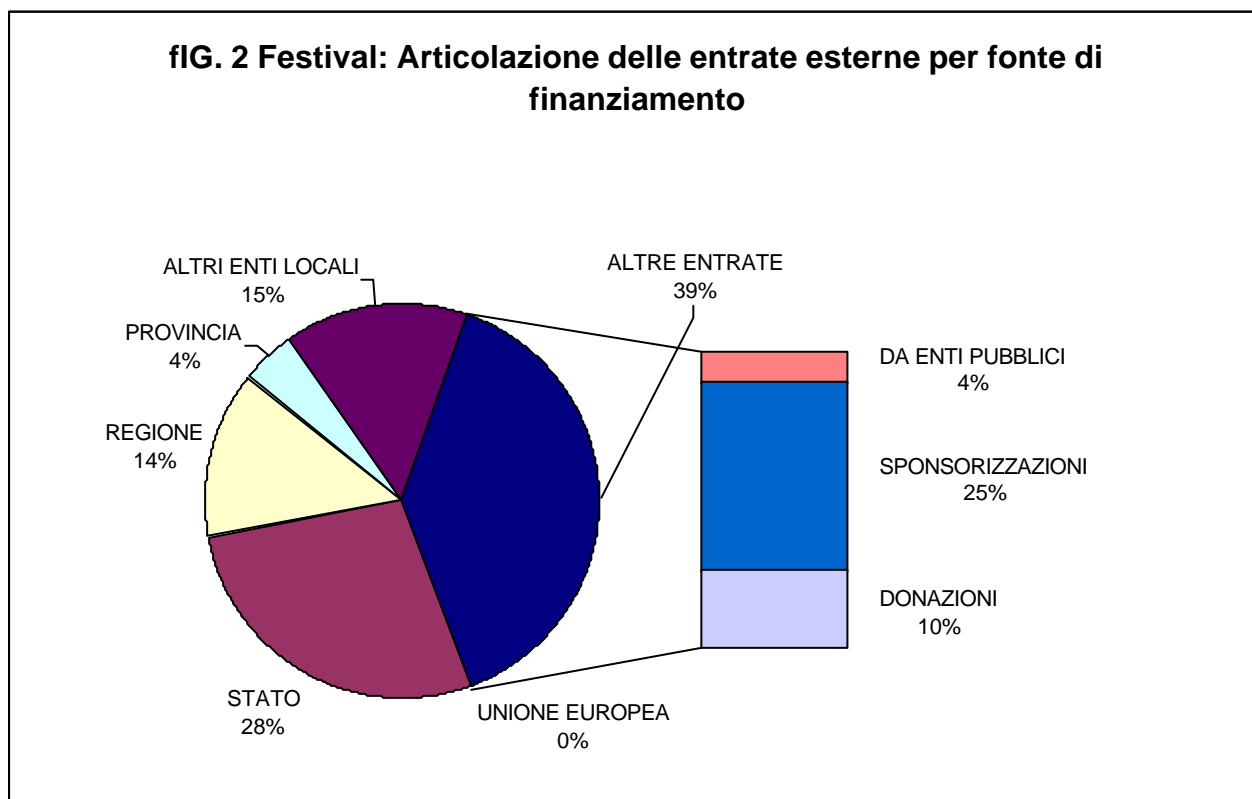
Se ragioniamo in termini di valori assoluti il quadro risulta forse ancora più eloquente: dei circa trenta miliardi (29 miliardi e 811 milioni) in dotazione al settore dei festival, circa 20 (19.856) fanno capo a soggetti esterni; la quota restante, che deriva da risorse interne alle strutture oggetto dell'indagine, deriva, per una quota maggioritaria, dai ricavi diretti (che ammontano a 6 miliardi e 729 milioni), mentre i ricavi indiretti (attività collaterali e altri ricavi) costituiscono la forma di ricavo più marginale (3 miliardi e 226 milioni).

La disaggregazione delle entrate per fonte di finanziamento consente un livello di analisi più approfondito. Se prendiamo in considerazione le entrate esterne possiamo suddividerle in due grandi comparti a seconda che provengano da enti pubblici (Unione Europea, Stato, Regione, Provincia, altri enti locali) o da soggetti "altri", privati e non (sponsorizzazioni, donazioni, altri enti pubblici), e determinare l'apporto finanziario di ognuno di questi enti erogatori di finanziamenti.

Il quadro che ne risulta è evidenziato dalla Tab. 3 e dalla Fig. 2.

Tabella 3) **Finanziamenti ai festival e alle rassegne nel 2001- entrate esterne**
(valori in milioni)

Soggetto	Valori assoluti	% su totale
Unione europea	20	0,1
Stato	5.471	27,6
Regione	2.743	13,8
Provincia	872	4,4
Altri enti locali	2.980	15,0
<i>Tot. Contributi pubblici</i>	<i>12.086</i>	<i>60,9</i>
Sponsorizzazioni	4.943	24,9
Donazioni	2.016	10,2
Altri enti pubblici	811	4,1
<i>Tot. Altre entrate</i>	<i>7.770</i>	<i>39,1</i>
Totale generale	19.856	100,0



La suddivisione delle entrate esterne evidenzia la preponderanza dei contributi pubblici, che incidono sul totale delle risorse finanziarie per il 60%. Il restante 40% proviene dunque da soggetti privati e, per una quota marginale (pari al 4%), da altri enti pubblici.

Per quanto riguarda i contributi pubblici, la quota più rilevante (28%), deriva dai finanziamenti statali, mentre gli altri enti locali e la regione incidono in misura pressoché identica (15% e 14%), la provincia eroga il 4% delle risorse mentre è praticamente nullo l'apporto dell'Unione Europea (0,1%). La distribuzione dei finanziamenti tra gli enti che ne sono destinatari fa comunque registrare un'alta variabilità. Si va infatti da organismi che sono tributari dei finanziamenti pubblici per una quota del tutto residuale (come Ferrara Buskers Festival che percepisce solo il 2% delle proprie entrate da fonti pubbliche) a casi di completa "dipendenza" (l'associazione culturale Provincia in Musica di Ferrara usufruisce esclusivamente di contributi pubblici). Molto diversa è peraltro l'articolazione dei finanziamenti a seconda che si parli di stato o di enti locali. Il sovvenzionamento statale infatti viene dirottato, in misura ingente, solo su alcuni enti di maggior rilevanza, mentre provincia, ma soprattutto regione e comuni tendono a coprire, con importi di minor entità, ma in modo capillare, il fabbisogno finanziario di tutte le strutture operanti sul territorio.

Tra i finanziamenti privati la quota più rilevante proviene dalle sponsorizzazioni che, con quasi cinque miliardi, forniscono ai festival un quinto delle risorse, un impegno finanziario quindi assai rilevante, che si avvicina, come volume di spesa, ai finanziamenti statali. Significativa anche l'entità delle entrate dovute alle donazioni private che ammontano a due miliardi e contribuiscono per il 10% al totale dei ricavi.

Anche in questo caso, come in quello dei finanziamenti pubblici, la distribuzione delle risorse tra gli enti risulta molto articolata (Tab. 4). Per 9 festival la percentuale delle entrate provenienti da sponsorizzazioni e donazioni, non supera il 10%, in altri 9 casi questa quota si attesta tra il 10 e il 20%. L'incidenza dei finanziamenti privati è superiore al 20% per 12 enti: in alcuni casi (Bologna Festival, Teatro Comunale Modena, Cooperativa Nazareno) il contributo dei privati raggiunge la metà del totale dei ricavi. All'estremo opposto, troviamo 6 organismi che non presentano entrate provenienti da soggetti esterni.

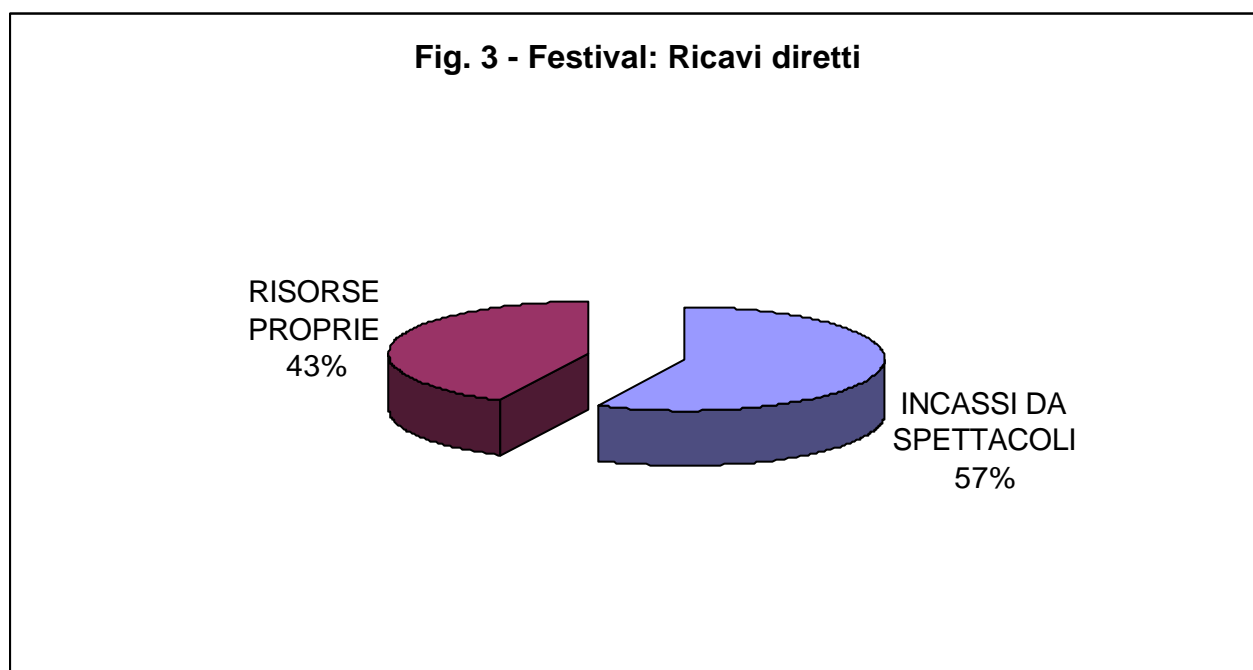
Tabella 4) **Finanziamenti privati ai festival e alle rassegne nel 2001**
(valori in milioni)

Soggetto	Sponsorizzazioni	Donazioni	Totale	% su Totale generale ricavi
Ass.ne O.N.L.U.S. Bologna Festival		717	717	50
Ass.ne culturale Pierrot Lunaire	15		15	8
Univ.degli Studi di Bologna - Dip Musica e Spettacolo CIMES Suoni dal mondo	5		5	3
Ass.ne Sweet Soul Music	4	70	74	18
EmiliaRomagnaFestival	284	17	301	30
Univ.degli Studi di Bologna-Dip Musica e Spettacolo CIMES La Soffitta	20		20	5
Link Project Perform/xing	15		15	10
Ass.ne culturale L'Aquila Signorina				
Provincia di Ferrara	34		34	13
Ferrara Buskers Festival Ass.ne culturale	150	13	163	30
Provincia in musica Ass.ne culturale				
Teatro Comunale di Ferrara	7	7	14	1
Comune di Sarsina	26	32	58	22
Naima Club Forlì		20	20	13
Giano s.r.l.	40		40	11
Teatro Comunale Modena	300	60	360	51
Nazareno soc. coop. A r.l.		90	90	71
Provincia di Piacenza	28		28	20
Ass.ne culturale MANICOMICS	5		5	16
Ass.ne Micro Macro Festival		35	35	31
Ass.ne culturale Ensemble Edgard Varèse	68		68	27
Comunità montana Appennino Parma Est	15		15	14
Comune di LugoPavaglione	10		10	3
Materiali Musicali	66		66	33
Cantieri Ass.ne culturale	19		19	18
Provincia di Ravenna Ragazzi a teatro				
Consorzio I Teatri di Reggio Emilia	14		14	5
Ass.ne Teatrale Emilia-Romagna – ATER	80		80	12
Comune di RiminiSagra Malatestiana	521		521	25
Provincia di Rimini	6		6	1
Riccione Teatro Ass.ne culturale	20		20	4
Arrivano dal mare Piccola Soc.Coop a.r.l.	21		21	3
Ass.ne Santarcangelo dei Teatri				
Teatro Festival Piccola soc. coop. A.r.l.				
Comune di Ferrara Ass.ne Ferrara Musica				
Ravenna Festival	3.170	955	4.125	40
Totale Generale	4.943	2.016	6.959	23

La maggiore rilevanza (in termini percentuali) dei finanziamenti pubblici e privati destinati ai festival ed alle rassegne, rispetto alle attività di produzione e distribuzione degli spettacoli, sembra essere riconducibile al particolare assetto produttivo ed istituzionale. Festival e rassegne infatti rappresentano un insieme di elevata eterogeneità sia per le dimensioni e la durata, sia per la composizione dell'offerta di spettacoli, sia infine per il loro naturale collegamento con un luogo che ne fa generalmente un'attrazione per i turisti, estendendo in questo modo l'ambito degli argomenti che rendono particolarmente appetibile questa forma di produzione e distribuzione di attività artistiche agli occhi degli operatori e dei finanziatori privati e, in maggior misura, pubblici. Il forte legame con il territorio, che spesso risulta una componente costitutiva e imprescindibile della stessa identità dei festival, è testimoniato dalla capacità di attrazione dei finanziatori locali motivati alla promozione dell'iniziativa dalla peculiare capacità di produrre ricadute percettibili e rapide sul territorio di riferimento, tanto in termini di immagine che di professionalità attivate. Infatti i festival si avvalgono generalmente di uno *staff* dalle dimensioni piuttosto contenute e dalle competenze professionali diversificate; si tratta di un'attività intensiva, per la quale si richiede una competenza specifica anziché una notevole capacità di lavoro, in cui le figure professionali legate alla promozione, alla comunicazione ed al fundraising appaiono più sistematicamente di quanto non avvenga nella produzione stagionale di prosa, musica, lirica e danza. Un altro fattore che sembra orientare i finanziatori pubblici e privati verso questo tipo di attività sembra potersi ricondurre ad una certa "refrattarietà" della forma-festival ad una regolamentazione estesa dell'assetto organizzativo e dell'ambito di attività. Naturalmente, l'operatore pubblico può manifestare ad esempio preferenza per una determinata struttura giuridica accordandole più facilmente i contributi o rendendo particolarmente gravoso, sul piano degli adempimenti burocratici richiesti, l'accesso per i festival dotati di struttura diversa; tuttavia, si può affermare che proprio lo svantaggio informativo in cui si trova il finanziatore pubblico riduce l'affidabilità dei controlli formali. Questa "snellezza legislativa" sembra determinare un margine di operatività maggiore per i festival in tal modo motivati a ricercare un'identità specifica che spesso manca agli altri produttori, più attenti all'imitazione reciproca per massimizzare i finanziamenti pubblici, piuttosto che non allo sviluppo di un'identità produttiva sui generis per attrarre e consolidare il pubblico dei consumatori.

I **ricavi diretti** dei festival (6 miliardi e 729 milioni) costituiscono un quinto delle entrate totali. Sono composti dagli incassi degli spettacoli¹ e da risorse proprie, ovvero stanziamenti da bilancio nel caso in cui gli enti organizzatori siano pubblici oppure quote associative.

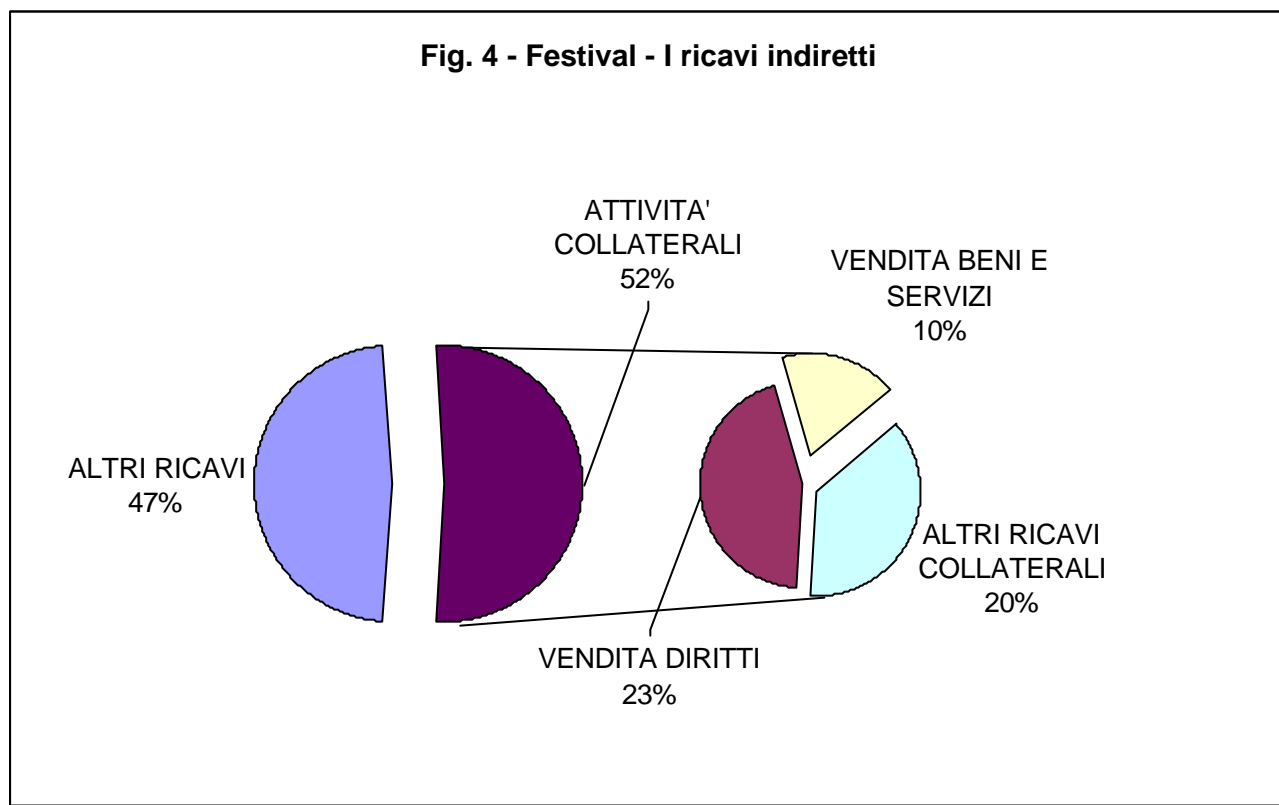
Nel 2001 l'ammontare delle risorse finanziarie derivanti dagli incassi ha sfiorato i quattro miliardi (3.849) risultando in assoluto, dopo quella statale e le sponsorizzazioni, la terza fonte di finanziamento; se invece prendiamo in considerazione l'incidenza sul totale dei ricavi diretti, come illustrato dalla Figura 3, gli incassi arrivano a coprire oltre la metà (57%); la quota restante (43%) è da attribuirsi alle cosiddette risorse proprie che, con 2 miliardi e 880 milioni costituiscono la quinta fonte assoluta di sostegno finanziario.



Tra i **ricavi indiretti** dei festival, il 48% (un miliardo e 541 milioni) proviene dagli “altri ricavi” che comprendono una massa eterogenea di entrate tra cui quelle derivanti dall'affitto dei locali e degli allestimenti. Il restante 52% deriva dalle “attività collaterali” (1.681 milioni); in particolare la vendita di beni e servizi, compreso il merchandising e la vendita dei cataloghi raggiunge il 10% del totale dei ricavi indiretti, mentre la vendita dei diritti rappresenta il 23% ed include i diritti di ripresa ed incisione; il rimanente 20% è ascrivibile agli “altri ricavi collaterali”, entrate cioè derivanti da seminari, mostre, incontri, cene a tema, coproduzioni.

¹ Sei Festival sui 36 complessivi non hanno indicato incassi da sbigliettamento. Cinque erano a frequenza libera: Ferrara Buskers Festival, “Provincia in Musica” dell’omonima Associazione Culturale di Ferrara, “Lultima Provincia”, dell’Associazione Culturale Manicomics di Piacenza, “Notti Malatestiane” della Provincia di Rimini, “Riccione TTV” di Riccione Teatro.

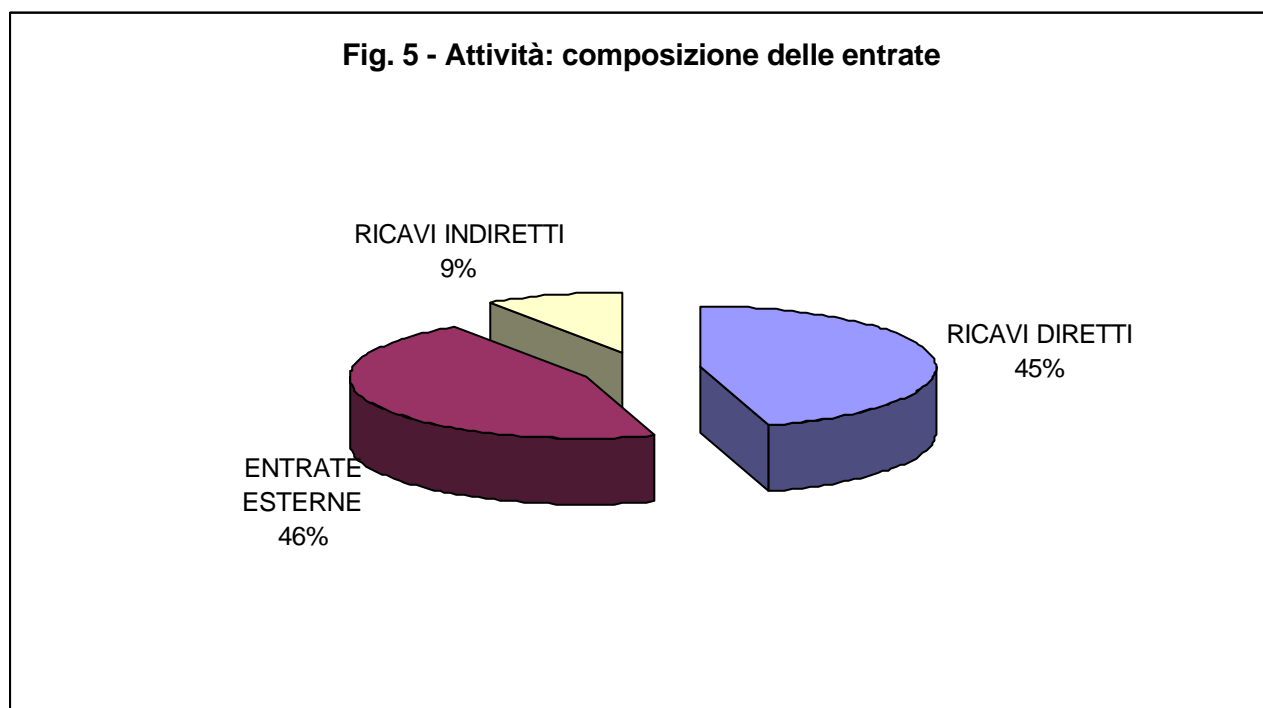
Il contributo delle attività collaterali alla copertura del fabbisogno finanziario totale oscilla sensibilmente a seconda della struttura. Per la maggior parte dei 17 enti che ottengono introiti da questo insieme di attività non raggiunge percentuali significative (tra lo 0 e il 3%) mentre in altri, Emilia Romagna Festival (24%), Link Project Perform (18%) Arrivano dal Mare (32%), assume un peso specifico assai rilevante.



Il Comune di Lugo, che organizza, con la collaborazione di Europe Jazz Network, la rassegna "Pavaglione Estate 2001" che prevede spettacoli a pagamento, non indica entrate da sbigliettamento perché Europe Jazz Network trattiene gli incassi di biglietteria detraendoli dalla cifra da corrispondere per i cachets degli spettacoli.

Attività di produzione, distribuzione, informazione, promozione

La ripartizione delle entrate degli enti che operano nell'ambito della produzione e distribuzione evidenzia una minor dipendenza di questi ultimi dalle entrate esterne rispetto ai festival; se infatti circa i due terzi delle risorse destinate al comparto dei festival proveniva da fonti esterne, nel caso dei soggetti che svolgono attività di produzione questa quota scende al di sotto della metà (46%), pur rimanendo, in termini assoluti la principale fonte di finanziamento. Più della metà delle entrate complessive (54%) deriva invece dai cosiddetti ricavi interni. Di questi, la maggior parte, (45%) è composta dai **ricavi diretti**, vale a dire entrate provenienti dalla vendita di spettacoli, agli incassi da sbigliettamento, da stanziamenti da bilancio, e per una quota minoritaria, pari al 9%, da **ricavi indiretti**, riconducibili alla vendita dei diritti di ripresa e incisione, dall'affitto dei locali e dagli allestimenti, alla vendita di beni e servizi, da attività di formazione professionale, da altri ricavi.



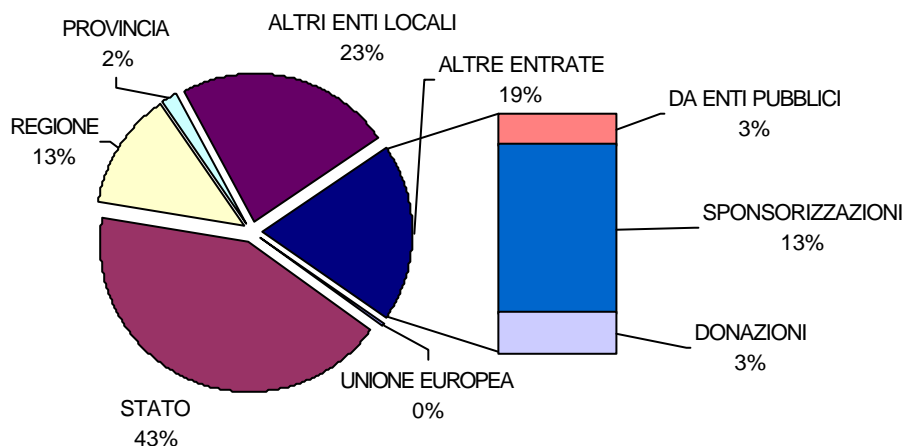
Le risorse finanziarie erogate da soggetti pubblici e privati nel 2001 e destinate agli organismi che svolgono attività di produzione ammontano a 33 miliardi e 253 milioni. Tra le entrate pubbliche, la quota largamente preponderante deriva dai finanziamenti statali che, con uno stanziamento di

14.460 milioni incidono sul totale in misura pari al 43%, un primato che può essere ricondotto alla particolare struttura del finanziamento pubblico che tende a favorire la produzione, data la rilevanza della quantità prodotta ai fini della determinazione del livello del contributo pubblico.

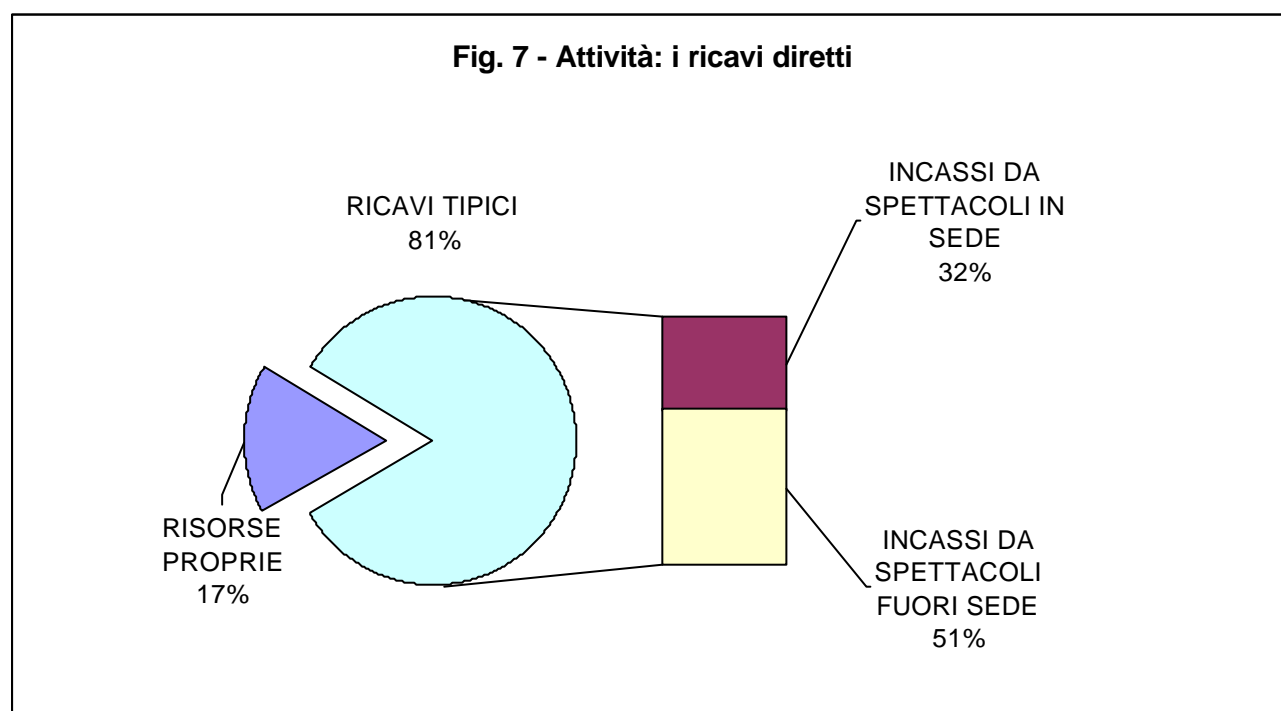
Ingente anche l'apporto dei finanziamenti provenienti dagli altri enti locali che col 23% delle risorse destinate al settore, costituiscono la seconda fonte di finanziamento, mentre del tutto marginale rimane il ruolo dei finanziamenti europei, presenti nei bilanci di una sola istituzione, Nuova Scena Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, con 60 milioni.

Tra le entrate esterne derivanti da soggetti privati la quota più ampia è detenuta dalle sponsorizzazioni, il cui ruolo, tradotto in termini percentuali, risulta sensibilmente inferiore rispetto a quello assunto nel caso dei festival: se infatti in quel caso un quinto delle entrate esterne proveniva dalle sponsorizzazioni, nel caso delle attività di produzione questa quota si abbassa al 13% (vedi Fig. 6).

Fig. 6 - Attività: le entrate esterne

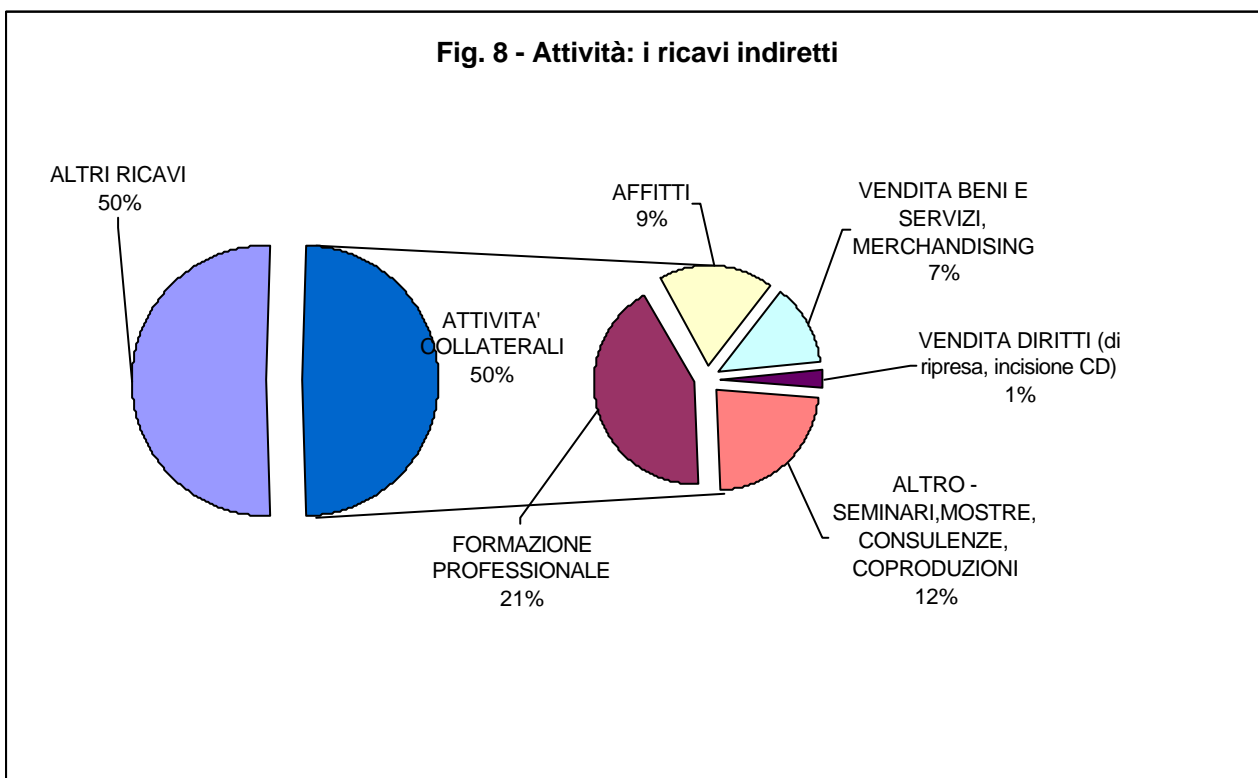


Con 33 miliardi e 26 milioni i **ricavi diretti** delle attività di produzione, distribuzione, informazione e promozione eguagliano i finanziamenti esterni, determinando un buon margine di autonomia finanziaria da parte del tessuto produttivo emiliano-romagnolo. La maggior parte delle entrate dirette (51%) deriva dagli incassi per gli spettacoli rappresentati fuori sede, quindi dall'attività produttiva in senso stretto, quella che assicura la circolazione e la diffusione dell'arte teatrale. Un terzo dei ricavi diretti invece discende direttamente dagli incassi degli spettacoli effettuati in sede, (sia proprie che ospitate) rivelando una capacità dinamica in termini di proposta di un cartellone diversificato quanto al contenuto e alla provenienza degli spettacoli.



Nel computo delle entrate totali un ruolo minore, in termini di spesa, sembra essere giocato dai **ricavi indiretti**, che, col 9% risultano essere la fonte di entrata di minor rilevanza. E' tuttavia apprezzabile lo sforzo compiuto dai produttori di spettacolo di dotare le proprie strutture di fonti alternative di introiti rispetto a quelle tipiche dei finanziamenti esterni o degli incassi provenienti dallo sbigliettamento. Ed è da rimarcare il fatto che, il 5% delle entrate totali, provengano da attività eterogenee quali la formazione professionale, la realizzazione di mostre e seminari, la vendita di beni e servizi accessori e dei diritti di ripresa ed incisione, o addirittura di servizi non direttamente connessi all'attività di spettacolo in senso stretto, quali l'affitto di locali per varie iniziative, a riprova di una precisa volontà da parte degli operatori, da un lato, di accrescere la qualità dell'offerta e dunque la soddisfazione dei consumatori del settore, dall'altro di ampliare e diversificare lo spettro dell'offerta in più direzioni magari realizzando sinergie e legami con altri produttori dello stesso settore o, magari con ambiti in qualche modo complementari. Soprattutto il tentativo di raccordarsi con altre realtà imprenditoriali va letto ed analizzato con interesse se realizzato in una logica di distretto culturale, il che comporta forti ricadute in termini occupazionali sul territorio di riferimento.

Fig. 8 - Attività: i ricavi indiretti



Composizione delle spese

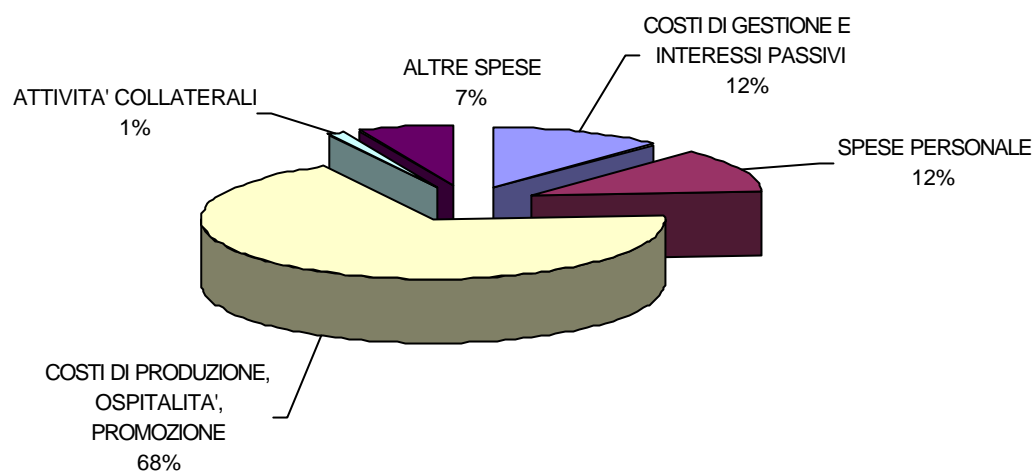
Nella indagine sulla articolazione delle spese effettuate dagli enti di spettacolo dal vivo terremo distinte, analogamente a quanto fatto per le ricognizioni sulle entrate, le strutture che operano nell'ambito dei festival e delle rassegne da quelle che producono direttamente spettacoli. Le varie voci di spesa, analoghe per entrambi i tipi di organismi, sono state ricomprese in sette categorie: **costi generali di gestione**, dovuti ad affitti, utenze, spese di funzionamento ecc. **interessi passivi, spese per il personale**, artistico, amministrativo e tecnico tanto a tempo indeterminato che determinato, **costi diretti di produzione e distribuzione**, spese sostenute per l'ospitalità o per pubblicità, **costi per attività collaterali**, derivanti da laboratori, mostre, convegni, premi, ecc. **costi per aggiornamento e perfezionamento professionale, altri costi**, diritti Siae, ammortamenti e oneri fiscali, attività fuori sede.

Rassegne e Festival

La figura 10 rappresenta l'articolazione dei costi sostenuti dagli enti promotori di festival e rassegne secondo le varie voci di spesa. Risulta immediatamente evidente che quasi un terzo delle risorse economiche (68%) vengono destinate alla produzione di spettacoli, che comprende anche l'ospitalità e la promozione. La bassa quota di risorse indirizzata al personale dei festival (12%) sembra potersi attribuire a due ordini di fattori; la particolare natura di questo tipo di manifestazioni, caratterizzate dalla concentrazione di molti spettacoli in un arco temporale molto ridotto ed in uno spazio fisico contenuto, richiede *staff* dalle dimensioni piuttosto contenute; molti Festival inoltre sono caratterizzati da enti che svolgono altre attività ordinarie dalle quali percepiscono introiti per il proprio sostentamento. D'altra parte i festival e le rassegne più rinomati, che solitamente rappresentano l'attività principale dell'ente promotore e gestore, sono anche quelli in cui la spesa media per il personale risulta più simile a quelle indicata dagli enti che svolgono attività di produzione, distribuzione, informazione e promozione.²

² E' il caso dell'Ass. ne Ferrara Buskers Festival (44%), dell'Ass. ne Micro Macro Festival che ha organizzato "Vetrina Europa 2001 (36%), del comune di Lugo ed Europe Jazz Network con "Pavaglione Estate 2001" (38%) di Riccione Teatro con "Riccione TTV (25%).

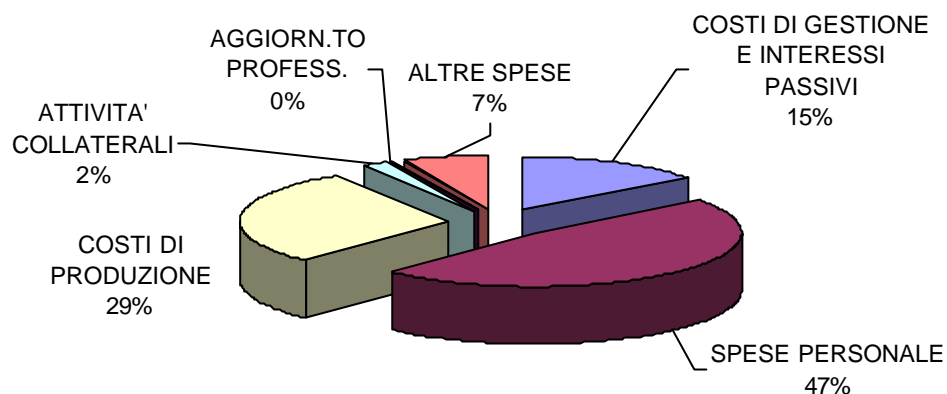
Fig. 9 - Festival: composizione delle spese



Attività di produzione, distribuzione, informazione, promozione

La rappresentazione grafica della composizione delle spese degli enti che svolgono attività di produzione, distribuzione, coordinamento e promozione mette in risalto la maggiore incidenza delle spese destinate al personale (47%), una quota abbastanza elevata, soprattutto se paragonata a quella presente nei bilanci dei festival, ma che comunque non impedisce a queste strutture di investire una parte ingente (29%) delle proprie risorse finanziarie nell'attività produttiva in senso stretto, tanto nell'ospitalità, che nelle spese per la promozione. Uno sforzo ancor più significativo se consideriamo che un altro 16% del bilancio se ne va per i costi di gestione, che accrescono la quota destinata a coprire le spese fisse.

Fig. 10 - Attività: composizione delle spese



Composizione delle spese per il personale

Un aspetto che merita ulteriori approfondimenti, per il volume di spesa di cui è tributario, è quello della spesa destinata al personale, considerato tanto dal punto di vista della natura del rapporto di lavoro (a tempo determinato o indeterminato) che nel tipo di mansioni svolte, siano esse artistiche, amministrative o tecniche.

Rassegne e Festival

Nel 2001 le spese sostenute per il personale dei 36 festival sono ammontate 4 miliardi e 403 milioni. La disaggregazione dei costi tra personale assunto a tempo indeterminato e determinato quale risulta dalla Tab. 5 evidenzia un sostanziale equilibrio tra le due voci di spesa con una leggera prevalenza della quota (42,8%) destinata al personale dipendente a tempo indeterminato. La spesa per il personale dipendente a tempo determinato, per le collaborazioni, le prestazioni occasionali è stata pari a un miliardo e 776 milioni ed ha inciso per il 40,3% sul totale. Rilevante anche il costo delle consulenze artistiche, tributarie di un investimento pari a 741 milioni.

Attività di produzione, distribuzione, informazione e promozione

Il flusso finanziario destinato ai lavoratori dipendenti dei 58 enti produttori di attività per l'anno 2001 ha sfiorato i 40 miliardi (Tab. 5). La maggior parte (60%) dei costi sostenuti sono serviti a coprire le spese per il personale dipendente a tempo indeterminato, che sono costati 23 miliardi e 461 milioni. La parte restante (31%) corrispondente a 12 miliardi e 130 milioni, è stata utilizzata per far fronte alle spese derivanti dal personale dipendente a tempo determinato. Le consulenze artistiche infine (di cui peraltro un solo ente si è avvalso), con 95 milioni non arrivano all'1% del totale dei costi.

Tabella 5) **Articolazione dei costi per il personale dei festival e rassegne e delle attività nel 2001**
(valori in milioni)

	Personale dipendente a tempo indeterminato	Personale dipendente a tempo determinato	Consulenze artistiche	Totale
FESTIVAL	1.886	1.776	741	4.403
ATTIVITA'	12.130*	23.461*	95	39.108**

* La suddivisione tra costi per il personale dipendente a tempo indeterminato e determinato è stata dichiarata da 55 enti su 59.

** Totale delle spese per il personale dei 58 enti che svolgono attività di produzione, ospitalità, coordinamento e promozione

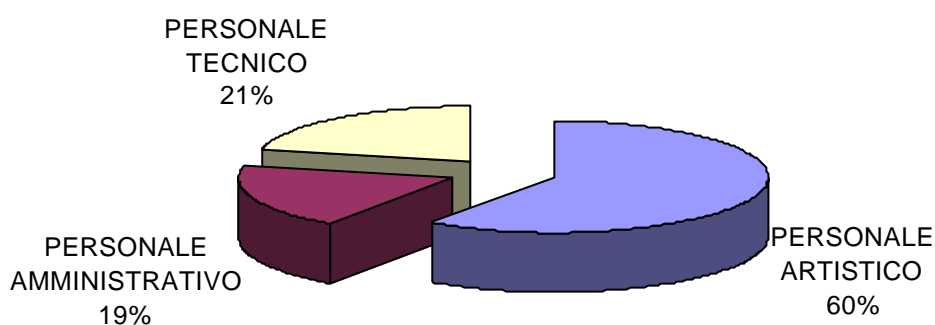
A completare il quadro sulla composizione del personale degli enti che svolgono attività di produzione, ospitalità, coordinamento e promozione, dopo aver passato in rassegna la composizione del personale dal punto di vista del rapporto di lavoro, possiamo effettuare una ulteriore analisi adottando, quale criterio discriminante, il tipo di attività svolte dal personale impiegato, siano esse di natura artistica, amministrativa o tecnica.

La composizione interna della spesa per il personale³, quale risulta dalla Fig. 12, evidenzia il ruolo strategico e preponderante svolto dal personale artistico, depositario del 60% delle risorse finanziarie. Al personale tecnico e a quello amministrativo, vengono assegnate, in misura pressoché identica (19% e 21%), il resto dei contributi finanziari.

³ 50 enti su 58 indicano la scomposizione dei costi per il personale artistico, tecnico e amministrativo.

Possiamo concludere, secondo quanto già affermato nei precedenti studi dell'Osservatorio, che l'elevato grado di copertura delle spese per il personale artistico sembra confermare una snellezza nella gestione e nell'organizzazione delle istituzioni organizzate, fortemente orientate al soddisfacimento dei bisogni specifici espressi dalla domanda di spettacoli dal vivo.

FIG. 11 - Attività - spese per il personale artistico, tecnico e amministrativo



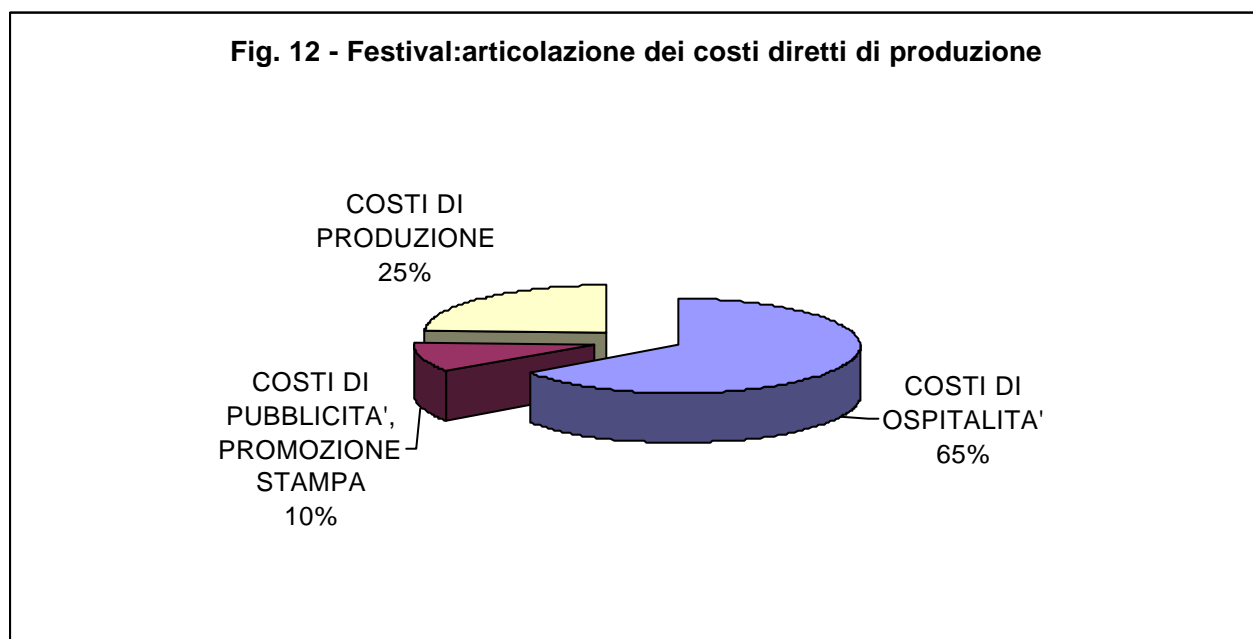
Composizione dei costi diretti di produzione

L'indagine sulle spese effettuate dagli enti non può prescindere dall'analisi dettagliata dei costi sostenuti per la produzione diretta degli spettacoli. Si tratta infatti, come abbiamo avuto modo di sottolineare a proposito della ricognizione sul totale delle uscite, della voce di spesa più rilevante, nel caso dei festival e delle rassegne, e della seconda, nel caso degli organismi che svolgono attività di produzione. Tre le categorie in cui sono stati suddivisi i costi diretti di produzione: i costi di "viva" produzione (produzioni proprie, allestimenti degli spazi, ecc.), costi di ospitalità e i costi della promozione.

Rassegne e Festival

La rappresentazione grafica (Fig.12) della disaggregazione dei costi diretti di produzione delle rassegne e dei festival evidenzia il maggior peso percentuale delle spese sostenute per l'ospitalità. Dei 21 miliardi e 561 milioni investiti da questa tipologia di organismi, 14 sono stati spesi per ospitare spettacoli, mentre due miliardi e 134 milioni (pari al 10%) sono stati impiegati in spese pubblicitarie. I costi di "viva" produzione sono invece ammontati a 5 miliardi e 319 milioni incidendo sul totale delle spese di produzione per una quota pari al 25%.

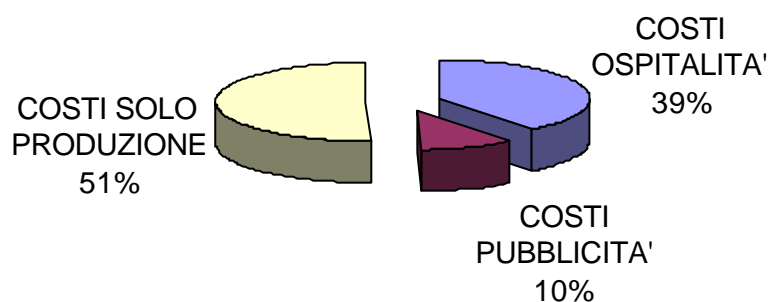
Da rilevare il fatto che 15 enti su 36 hanno affermato di non avere sostenuto nell'anno 2001 costi di questo tipo⁴.



⁴ Si tratta di "Bologna Festival", "Ferrara Buskers Festival", "Angelica" dell'Ass.ne Pierrot Lunaire, "Hops" del Link Project, "Delizie Destate" della Provincia di Ferrara, "Le cantantesse" del Naima Club, "Vetrina Europa 2001" dell' Ass.ne Micro Macro, "Rassegna internazionale di Musica Antica" di Re Appennino, "Pavaglione Estate 2001" del Comune di Lugo, "Ammutinamenti 2001" e "Lavori in pelle" dell'Ass.ne Cantieri, "Festival di nuovo musica" del Consorzio I Teatri di Reggio Emilia, "Sagra Musicale Malatestiana" del Comune di Rimini, "Notti Malatestiane" della Provincia di Rimini, "Riccione TTV" di Riccione Teatro.

Rispetto ai festival la scomposizione dei costi diretti di produzione presenta un quadro assai differente: la quota delle spese assorbita dall'ospitalità si riduce al 39%, mentre sale quella investita nella "viva" produzione, che raggiunge il 51%. Il rimanente 10% è stato impegnato per le spese pubblicitarie. Il minor peso percentuale riservato a questa voce di spesa non deve trarre in inganno sull'attenzione riservata dai produttori a questo tipo di investimento. In effetti, se adottiamo quale unico parametro di giudizio la porzione di spesa destinata alla promozione, risulta che questo è il settore più penalizzato; in realtà, quasi tutti gli enti censiti (53 su 58), hanno effettuato investimenti pubblicitari; un dato che induce a pensare che gli operatori del settore stiano, se pur lentamente, realizzando l'importanza del ruolo giocato da questa forma di investimento nell'ampliamento del mercato dei potenziali fruitori.

Fig. 13 - Attività: scomposizione dei costi diretti di produzione e distribuzione



STUDIO SULL'ARTICOLAZIONE DEL FONDO UNICO DELLO
SPETTACOLO PER TIPOLOGIE

ARTICOLAZIONE DEI FINANZIAMENTI FUS PER TIPOLOGIE: COMPARAZIONE TRA L'EMILIA-ROMAGNA E IL RESTO D'ITALIA

Premessa metodologica

Oggetto del presente studio è l'analisi dei contributi pubblici affluiti alla regione Emilia Romagna nel corso dell'anno 2000 per il settore dello spettacolo dal vivo. La metodologia adottata prevede due livelli di analisi: da un lato l'indagine sui finanziamenti erogati dallo stato, tramite il Fondo Unico dello Spettacolo, disaggregata per settori di attività e su base territoriale; dall'altro la ricognizione sulle entrate derivanti dalla regione e dagli enti locali, nel tentativo di effettuare una comparazione tra i diversi livelli amministrativi.

Per quanto riguarda l'analisi dei finanziamenti statali, l'analisi verrà condotta assumendo quali indicatori gli organismi sovvenzionati (sulla base delle istanze accolte) e i contributi erogati.

L'articolazione territoriale del FUS 2000

Prescindendo dalle considerazioni sul contesto nazionale, la situazione dell'Emilia Romagna si presenta favorevole tanto se prendiamo in considerazione la distribuzione delle attività sovvenzionate che quella dei finanziamenti assegnati. In particolare la ripartizione percentuale delle sovvenzioni evidenzia che alla regione viene destinato più dell'8% del totale delle risorse. Un dato che pone l'Emilia Romagna, in questa speciale graduatoria, a ridosso delle regioni (Lazio, Lombardia e Veneto) tradizionalmente più avvantaggiate dalla presenza di istituzioni di grande rilievo (fondazioni liriche) che assorbono la maggior parte dei finanziamenti a queste assegnate.

La rappresentazione cartografica ci restituisce con immediata evidenza il quadro finora descritto (Fig. 1).

Tabella 1 – **Finanziamenti FUS allo spettacolo dal vivo e istanze accolte nel 2000, per aree territoriali e regioni**

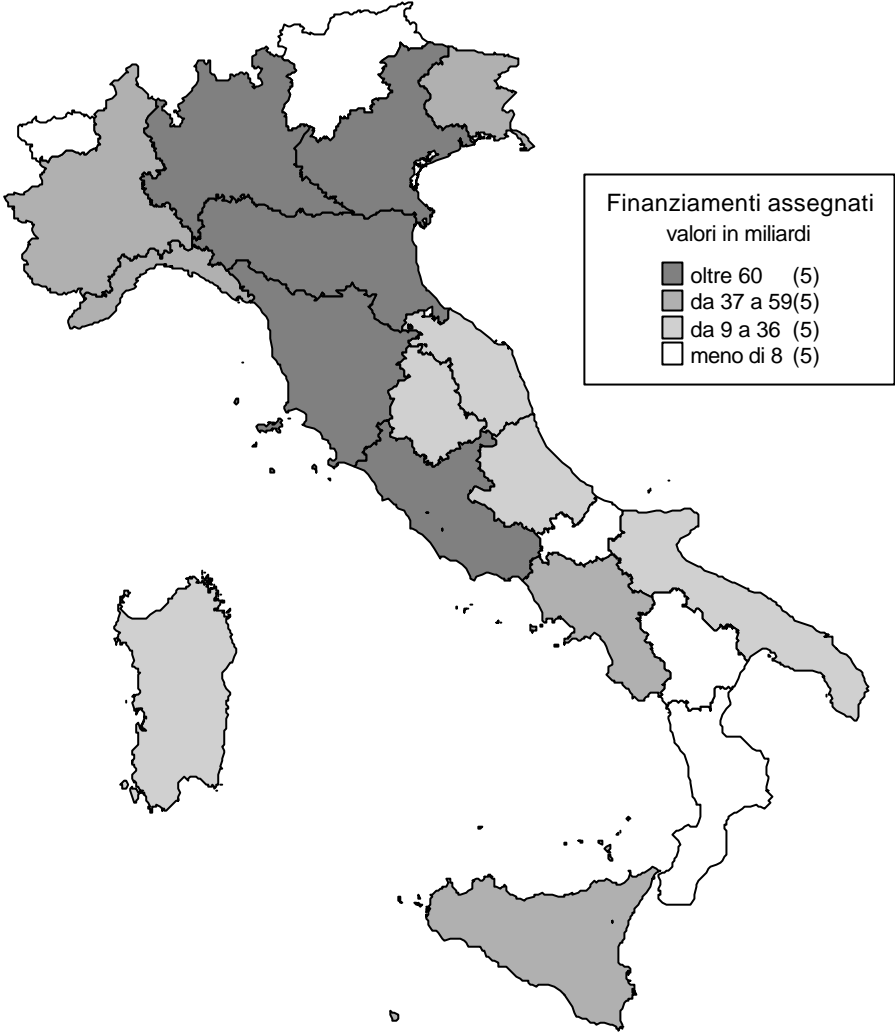
(Valori in milioni di lire)

Regione	Istanze accolte	Ripartiz.%	Finanziamento	Ripartiz.%
PIEMONTE	58	5,06	46990,9	6,46
Valle d'Aosta	1	0,09	40,0	0,01
Lombardia	102	8,90	99.283,4	13,65
TRENTINO ALTO ADIGE	20	1,75	6.058,0	0,83
Veneto	62	5,41	73.113,9	10,06
FRIULI VENEZIA GIULIA	25	2,18	36.882,2	5,07
Liguria	22	1,92	39.064,2	5,37
EMILIA ROMAGNA	75	7,07	61.590,9	8,47
<i>Totale Nord</i>	365	31,76	363.023,5	49,93
TOSCANA	91	7,94	68.724,0	9,45
Umbria	33	2,88	8.852,6	1,22
MARCHE	34	2,97	11.967,5	1,65
Lazio	286	24,96	114.923,2	15,81
TOTALE CENTRO	428	37,35	204.632,3	28,14
Abruzzo	35	3,05	9.083,0	1,25
MOLISE	4	0,35	208,4	0,03
CAMPANIA	88	7,68	50.292,6	6,92
PUGLIA	56	4,89	10.271,4	1,41
BASILICATA	21	1,83	1.726,0	0,24
CALABRIA	34	2,97	4.301,5	0,59
SICILIA	62	5,41	59.184,5	8,14
SARDEGNA	31	2,71	24.385,2	3,35
TOTALE SUD	325	28,36	159.452,6	21,93
TOTALE ITALIA	1147	100,00	727.108,4	100,00

* Escluse le bande musicali

Fonte: Nostre elaborazioni su Relazione FUS 2000

Fig. 1 Distribuzione territoriale dei finanziamenti FUS - anno 2000



Il quadro muta sensibilmente se si isola dal totale il peso dei finanziamenti riservati alle fondazioni liriche; è questo un aspetto di una rilevanza tale da non poter essere trascurato. Se infatti si considera che sui 770 miliardi assegnati agli organismi di spettacolo praticamente i due terzi sono andati alle fondazioni liriche, ci si renderà conto di come la distribuzione dei finanziamenti cambi in modo radicale a seconda che queste vengano incluse o meno nel computo totale. Se escludiamo dal totale la spesa per le fondazioni liriche e calcoliamo la spesa media per ente (Tab. 2) otteniamo un dato assai significativo: con 415 milioni per ente la regione Emilia Romagna ha la media più alta (dopo la Liguria), un dato che parrebbe riflettere una condizione di particolare equilibrio nell'allocazione delle risorse statali.

Tabella 2 – **Finanziamenti FUS allo spettacolo dal vivo nel 2000, per aree territoriali e regioni**
(esclusi gli enti lirici, media finanziamento per ente)
 (Valori in milioni di lire)

Regione	Finanziamento (esclusi gli enti lirici)	Media finanziamento Per ente
PIEMONTE	12803,0	225
Valle d'Aosta	40,0	40
Lombardia	35929,0	356
TRENTINO ALTO ADIGE	6058,0	303
Veneto	11384,8	190
FRIULI VENEZIA GIULIA	6727,0	280
Liguria	10735,0	511
EMILIA ROMAGNA	31142,9	415
<i>Totale Nord</i>	114819,7	315
TOSCANA	23410,0	260
Umbria	8852,6	268
MARCHE	11967,5	352
Lazio	46135,6	162
TOTALE CENTRO	90530,7	205
Abruzzo	9083,0	260
MOLISE	208,4	52
CAMPANIA	15889,0	183
PUGLIA	10271,4	183
BASILICATA	1726,0	82
CALABRIA	4301,5	127
SICILIA	17446,5	286
SARDEGNA	5615,0	181
TOTALE SUD	64540,8	196
TOTALE ITALIA	269891,2	236

* Escluse le bande musicali

Fonte: Nostre elaborazioni su Relazione FUS 2000

L'articolazione della spesa per livelli amministrativi consente un confronto tra le varie fonti di spesa. La quota maggiore del finanziamento è detenuta dallo stato, che contribuisce per il 60% sul totale della spesa pubblica, mentre al finanziamento regionale spetta una quota pari al 12,4%. I comuni concorrono per poco più di un quinto dell'intera spesa, mentre le provincie si confermano il livello amministrativo più "debole" col 3,5%. Complessivamente l'impegno finanziario della regione e degli altri enti locali ha raggiunto il 40% del totale.

Per quanto riguarda gli enti sovvenzionati, essendo l'ambito dell'indagine ristretto unicamente a quelli che hanno ricevuto finanziamenti dalla regione Emilia Romagna nel corso dell'anno 2000, escludendo quindi le istituzioni che hanno ottenuto contributi pubblici, statali, provinciali e di enti locali, ma non regionali, risulta che gli enti finanziati sono 98. Di questi, 47 sono stati finanziati in maniera esclusiva dalla regione (e dagli altri enti locali), ma non dallo stato, mentre 49 enti hanno beneficiato tanto del contributo statale che di quello regionale. E' comunque da rilevare che 23 organismi hanno goduto dell'apporto finanziario statale e non di quello regionale.

L'allocazione delle risorse tra le singole istituzioni è contenuta nelle tabelle presenti nell'allegato.

Tabella 3 - Spesa pubblica per lo spettacolo dal vivo in Emilia Romagna nel 2000 e organismi sovvenzionati per livello amministrativo
(Valori in milioni di lire)

	Enti sovvenzionati	Finanziamento	% su totale
<i>Spesa pubblica</i>			
Stato*	75	31.143	60,0
Regione	98	6.467	12,4
Province	57	1.820	3,5
Altri enti locali	74	12.470	24,1
<i>Totale</i>		51900	100,0

* Esclusa Fondazione Teatro Comunale di Bologna

L'articolazione settoriale e territoriale

Dopo la ricognizione generale appena esposta è opportuno approfondire il quadro della distribuzione delle sovvenzioni allo spettacolo dal vivo secondo la loro articolazione settoriale oltre che territoriale.

Le attività musicali

Adottando lo stesso schema presentato nella parte generale anche in questo caso appare opportuno disaggregare i dati a livello regionale tenendo distinti i dati che ci informano sulla presenza degli organismi sul territorio, ricostruiti a partire dalle istanze accolte, dalla distribuzione territoriale dei finanziamenti.

La lettura della tabella 4 evidenzia, in maniera più dettagliata quanto già rilevato dall'analisi generale del comparto: la regione Emilia Romagna rientra nel novero delle regioni con il più alto numero di istituzioni sovvenzionate a livello centrale: 33 sono state le istanze accolte al finanziamento FUS nel 2000. Solo Lazio, Toscana, Puglia, e Lombardia, hanno raggiunto un risultato migliore. Se invece consideriamo il quadro dal punto di vista dei finanziamenti assegnati l'Emilia viene sopravanzata anche da Veneto e Sicilia, a causa, come si è avuto già modo di rilevare, dell'elevata quota di contributi assorbita dalle fondazioni liriche di queste regioni.

La rappresentazione cartografica appare ancora il mezzo più adatto ad illustrare quanto esposto finora (Fig. 2).

Tabella 4 – **Finanziamenti FUS alle attività musicali e istanze accolte nel 2000, per aree territoriali e regioni**

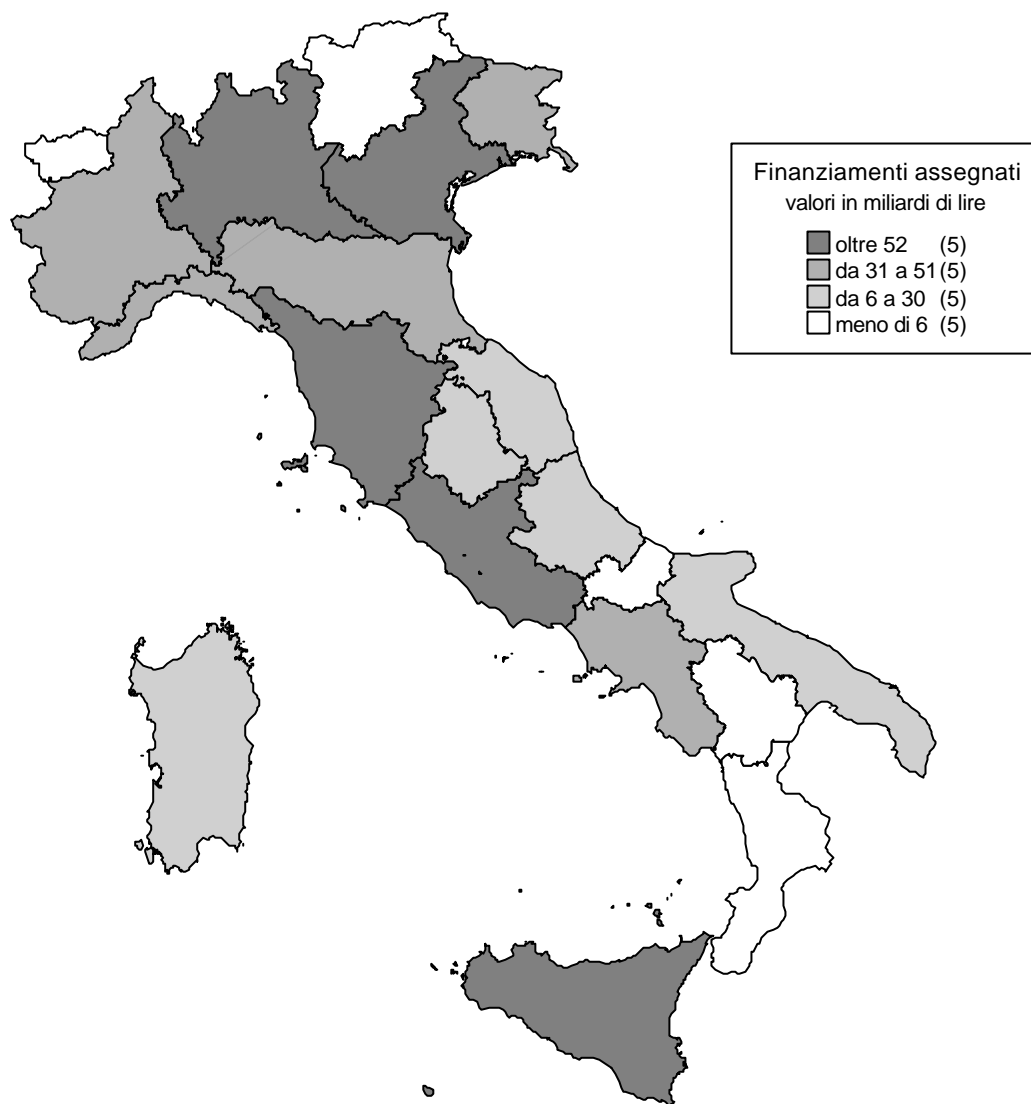
(Valori in milioni di lire)

Regione	Istanze accolte	Ripartiz. %	Finanziamento	Ripartiz. %
PIEMONTE	30	5,1	37.692,9	6,6
Valle d' Aosta	1	0,2	40,0	0,0
Lombardia	40	6,8	78.088,4	13,6
TRENTINO ALTO ADIGE	15	2,6	4.400,0	0,8
Veneto	37	6,3	67.822,9	11,8
FRIULI VENEZIA GIULIA	17	2,9	31003,2	5,4
Liguria	12	2,0	31944,2	5,6
EMILIA ROMAGNA	33	5,6	46.453,9	8,1
<i>Totale Nord</i>	<i>190</i>	<i>32,3</i>	<i>297.445,5</i>	<i>51,8</i>
TOSCANA	43	7,3	58.121,0	10,1
Umbria	22	3,7	5.846,1	1,0
MARCHE	20	3,4	8.034,5	1,4
Lazio	115	19,6	78.288,9	13,6
TOTALE CENTRO	200	34,0	150.455,5	26,2
Abruzzo	29	4,9	5.760,0	1,0
MOLISE	4	0,7	208,4	0,0
CAMPANIA	33	5,6	36.474,6	6,4
PUGLIA	42	7,1	7.659,9	1,3
BASILICATA	17	2,9	546,0	0,1
CALABRIA	24	4,1	2.770,5	0,5
SICILIA	31	5,3	51.646,5	9,0
SARDEGNA	18	3,1	21.094,2	3,7
TOTALE SUD	198	33,7	126.160,1	22,0
*TOTALE ITALIA	588	100,00	574.061,1	100,00

* Escluse le bande musicali e gli enti di promozione

Fonte: Nostre elaborazioni su Relazione FUS 2000

Fig. 2 Distribuzione territoriale dei finanziamenti alla musica - anno 2000



La scomposizione della spesa per le attività musicali per livello amministrativo, quale risulta dalla Tab. 5, evidenzia il ruolo preponderante assunto dallo stato che contribuisce alla spesa totale per una quota pari al 68%; per quanto concerne gli altri centri di spesa, mentre regioni e province mantengono praticamente immutate le percentuali di spesa fatte registrare a livello generale, si abbassa sensibilmente (dal 24 al 17,7%) la porzione di spesa erogata dagli enti locali.

Il contributo statale ha riguardato 32 enti, di cui 20 hanno beneficiato anche del finanziamento regionale, mentre 16 hanno ottenuto esclusivamente finanziamenti regionali (o degli altri enti locali).

Tabella 5 - Spesa pubblica per le attività musicali in Emilia Romagna nel 2000 e organismi sovvenzionati per livello amministrativo
(Valori in milioni di lire)

	Enti sovvenzionati	<u>Finanziamento</u>	<u>% su totale</u>
<i>Spesa pubblica</i>			
Stato*	<u>32</u>	<u>16.437</u>	<u>67,9</u>
Regione	<u>36</u>	<u>2.747</u>	<u>11,3</u>
Province	<u>19</u>	<u>744</u>	<u>3,1</u>
Altri enti locali	<u>26</u>	<u>4.261</u>	<u>17,7</u>
<i>Totale</i>		<u>24.189</u>	<u>100,0</u>

*Esclusa Fondazione Teatro Comunale di Bologna

I teatri di tradizione

La maggior rilevanza assunta dal finanziamento centrale sugli altri enti può in parte essere spiegata dal volume di spesa destinato a questa particolare tipologia di attività che, in ragione della forte presenza sul territorio regionale, merita ulteriori approfondimenti. Nel 2000 il Fondo Unico dello Spettacolo ha disposto il finanziamento di 22 teatri per un importo totale di 28.394 miliardi. La regione Emilia Romagna, con 6 teatri sovvenzionati, è la regione col maggior numero di strutture attive sul territorio, come risulta dalla tab. 6.

Tabella 6 – **Finanziamenti FUS ai teatri di teatri di tradizione nel 2000**

(Valori in milioni di lire)

Teatro	Sede	Regione	Finanziamento
TEATRO COCCIA	Novara	Piemonte	570,0
Civico Teatro "G. Donizetti"	Bergamo	Lombardia	1.218,0
TEATRO COM. "A. PONCHIELLI"	Cremona	Lombardia	1.156,0
TEATRO GRANDE	Brescia	Lombardia	1.074,0
Teatro Sociale	Como	Lombardia	958,0
TEATRO SOCIALE	Rovigo	Veneto	1.100,3
TEATRO MUNICIPALE	Piacenza	Emilia Romagna	1.019,0
Consorzio I Teatri	Reggio Emilia	Emilia Romagna	1.530,0
TEATRO COMUNALE	Modena	Emilia Romagna	1.640,0
Teatro Regio	Parma	Emilia Romagna	2.365,0
FOND.NE RAVENNA MANIFESTAZIONI	Ravenna	Emilia Romagna	1.053,0
Teatro Comunale	Ferrara	Emilia Romagna	1.100,0
TEATRO DI PISA	Pisa	Toscana	1338,0
Estate Livornese	Livorno	Toscana	760,0
TEATRO COMUNALE DEL GIGLIO	Lucca	Toscana	958,0
ARENA SFERISTERIO	Macerata	Marche	1608,0
TEATRO COM. "G.B. PERGOLESI"	Jesi	Marche	1.207,5
COMUNE DI BARI	Bari	Puglia	1.179,5
TEATRO POLITEAMA GRECO	Lecce	Puglia	885,0
TEATRO COM. "A. RENDANO"	Cosenza	Calabria	1.031,5
TEATRO MASSIMO "BELLINI"	Catania	Sicilia	3.392,5
ENTE "M.L. DE CAROLIS"	Sassari	Sardegna	1.251,0
TOTALE ITALIA			28.394,3

L'articolazione dei finanziamenti ai teatri di tradizione secondo il livello amministrativo è illustrata dalla Tab. 6. L'entità del finanziamento pubblico è risultata pari a 10 miliardi e 212 milioni, di cui quasi 9 provengono dal finanziamento statale, 370 da quello regionale e 1.015 dagli altri enti locali.

Tabella 7 - Spesa pubblica per i teatri di tradizione per livello amministrativo
(Valori in milioni di lire)

	FUS	Regione	Enti locali	Totale
TEATRO MUNICIPALE	1.019	23		1.042
Consorzio I Teatri	1.530	93		1.743
TEATRO COMUNALE	1.640	116		1.756
Teatro Regio	2.365	46		2.411
FOND.NE RAVENNA MANIFESTAZIONI	1.053	46		1.099
Teatro Comunale	1.100	46		1.146
Totale	8.827	370	1.015	10.212

Teatro di prosa

Con 164 miliardi e 417 iniziative sovvenzionate, il teatro, dopo la musica è il settore dello spettacolo dal vivo cui lo stato dedica più risorse.

L'analisi dettagliata del comparto attraverso la sua disaggregazione a livello regionale fornisce alcune indicazioni (Tab. 8).

Analogamente a quanto già osservato per la musica la regione Emilia Romagna occupa i vertici della graduatoria tanto come istanze accolte che come finanziamenti ricevuti. Il 10% del totale dei contributi statali (corrispondente a più di 13 miliardi di lire) è stato infatti destinato a 34 enti ed istituzioni che operano nell'ambito regionale, solo Lombardia e Lazio hanno beneficiato di risorse maggiori, ma le hanno dovute distribuire tra un numero ben più ampio di iniziative, che, nel caso laziale ammontano addirittura a 135, cinque in meno rispetto all'intero settentrione, 27 più che in tutto il meridione.

L'illustrazione cartografica fotografa con maggiore evidenza il quadro appena descritto (Fig. 3).

Tabella 8 – **Finanziamenti FUS al teatro di prosa e istanze accolte nel 2000, per aree territoriali e regioni**

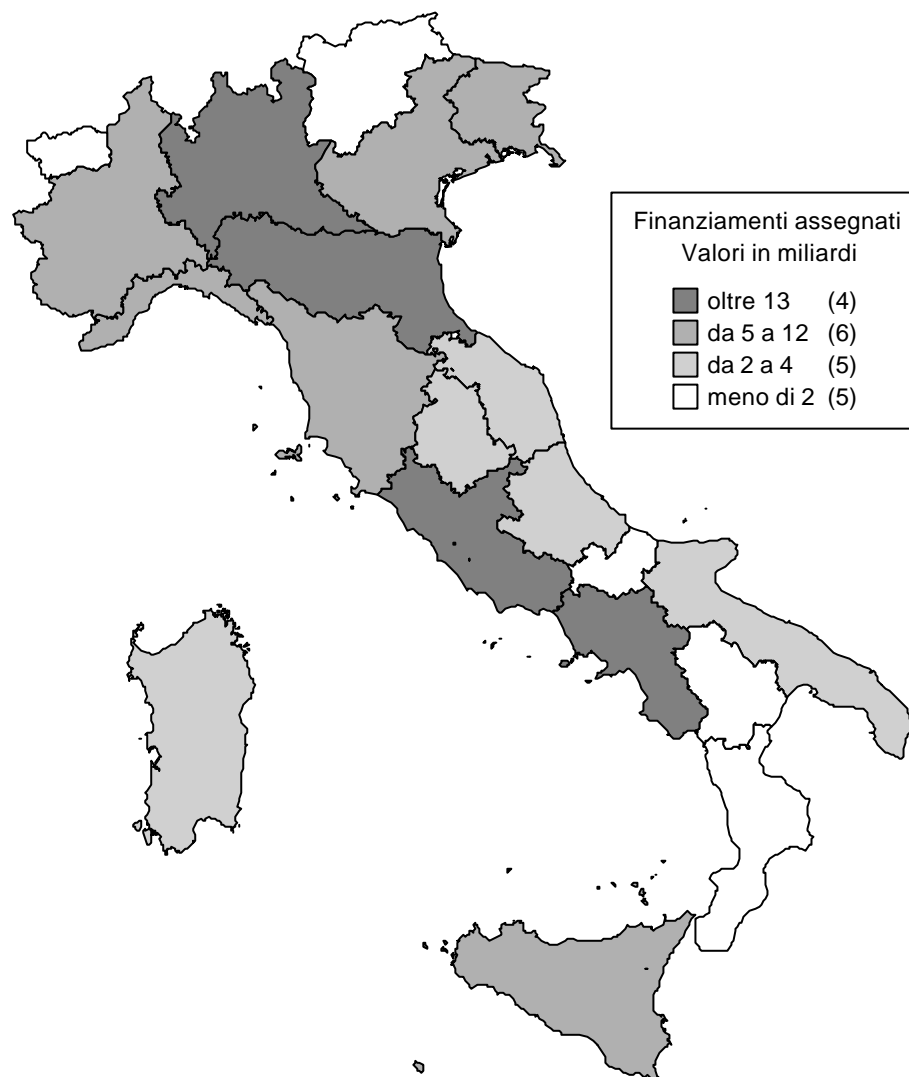
(Valori in milioni di lire)

Regione	Istanze accolte	Ripartiz. %	Finanziamento	Ripartiz. %
PIEMONTE	21	5,0	8.034	5,7
Valle d' Aosta	0	0,0	0	0,0
Lombardia	47	11,3	20.384,9	14,6
TRENTINO ALTO ADIGE	2	0,5	1.400,0	1,0
Veneto	16	3,8	4.907,0	3,5
FRIULI VENEZIA GIULIA	8	1,9	5.879,0	4,2
Liguria	7	1,7	6.970,0	5,0
EMILIA ROMAGNA	34	8,2	13.643,0	9,8
<i>Totale Nord</i>	<i>135</i>	<i>32,4</i>	<i>61.217,9</i>	<i>43,8</i>
TOSCANA	34	8,2	8.158,0	5,8
Umbria	7	1,7	2.810,0	2,0
MARCHE	11	2,6	3.878,0	2,8
Lazio	126	30,2	32.044,5	22,9
TOTALE CENTRO	178	42,7	46.890,5	33,5
Abruzzo	6	1,4	3.323,0	2,4
MOLISE	0	0,0	0	0,0
CAMPANIA	44	10,6	13.043,0	9,3
PUGLIA	9	2,2	2.334,0	1,7
BASILICATA	4	1,0	1.180,0	0,8
CALABRIA	5	1,2	1.380,0	1,0
SICILIA	26	6,2	7.322,0	5,2
SARDEGNA	10	2,4	3.076,0	2,2
TOTALE SUD	104	24,9	31.658,0	22,7
*TOTALE ITALIA	417	100,00	139.767,4	100,00

* Esclusi gli enti di diritto pubblico

Fonte: Nostre elaborazioni su Relazione FUS 2000

Fig. 3 Distribuzione territoriale dei finanziamenti alla prosa - anno 2000



La disaggregazione della spesa per la prosa per livelli di governo evidenzia il maggiore equilibrio esistente tra il livello centrale e quello degli enti locali. La Tab. 9 infatti mostra che i pagamenti effettuati dallo stato superano di poco la metà del totale (52,8%); la quota stanziata dalla regione, che ha investito nel 2000 tre miliardi e 393 milioni, è pari al 13,2%. Assai attive anche le municipalità, che erogano complessivamente quasi un terzo dell'intera spesa pubblica per la prosa.

L'impegno della regione è testimoniato anche dall'elevato numero di iniziative finanziate, che, per l'anno considerato ammontano a 44, di cui 24 in regime di cofinanziamento con lo stato.

Tabella 9 - Spesa pubblica per la prosa in Emilia Romagna nel 2000 e organismi sovvenzionati per livello amministrativo
(Valori in milioni di lire)

	Enti sovvenzionati	Finanziamento	% su totale
<i>Spesa pubblica</i>			
Stato	34	13.532	52,8
Regione	44	3.393	13,2
Province	31	973	3,9
Altri enti locali	38	7.727	30,1
Totale		25.625	100,0

Danza

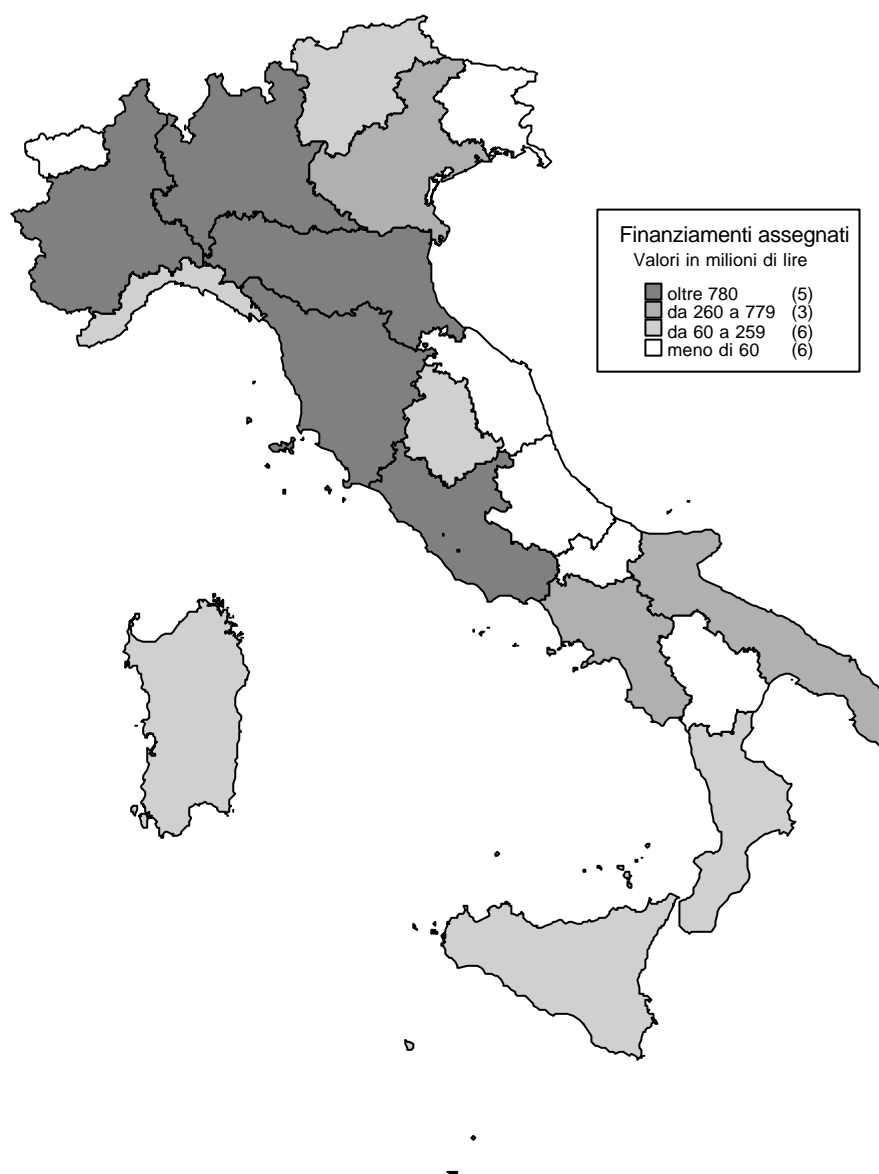
La danza, oltre ad essere il settore dello spettacolo dal vivo cui viene destinata la quota di finanziamenti statali più bassa, è anche quello caratterizzato da una minore presenza sul territorio e da una più forte concentrazione delle risorse in una singola realtà territoriale; il solo Lazio infatti con 4,6 miliardi complessivi assorbe oltre un terzo dei finanziamenti complessivi riservati a questo comparto che nel 2000 sono stati di 15 miliardi e 523 milioni. La regione Emilia Romagna, con 1 miliardo e 494 milioni incide sul totale della spesa per una quota assai elevata (11,2%), seconda soltanto a quella del Lazio e della Toscana (Tab. 10 e Fig. 4).

Tabella 10 – **Finanziamenti FUS alla danza e istanze accolte nel 2000, per aree territoriali e regioni**

(Valori in milioni di lire)

Regione	Istanze accolte	Ripartiz.%	Finanziamento	Ripartiz.%
PIEMONTE	7	5,0	1.284,0	9,7
Valle d'Aosta		0,0	0,0	0,0
Lombardia	15	10,6	790,0	5,9
TRENTINO ALTO ADIGE	3	2,1	258,0	1,9
Veneto	9	6,4	384,0	2,9
FRIULI VENEZIA GIULIA		0,0	0,0	0,0
Liguria	3	2,1	150,0	1,1
EMILIA ROMAGNA	8	6,4	1.494,0	11,2
<i>Totale Nord</i>	<i>46</i>	<i>32,6</i>	<i>4.360,0</i>	<i>32,8</i>
TOSCANA	14	9,9	2.445,0	18,4
Umbria	4	2,8	196,5	1,5
MARCHE	3	2,1	55,0	0,4
Lazio	45	31,9	4.589,8	34,6
TOTALE CENTRO	66	46,8	7.286,3	54,9
Abruzzo		0,0	0,0	0,0
MOLISE		0,0	0,0	0,0
CAMPANIA	11	7,8	775,0	5,8
PUGLIA	5	3,5	277,5	2,1
BASILICATA		0,0	0,0	0,0
CALABRIA	5	3,5	151,0	1,1
SICILIA	5	3,5	216,0	1,6
SARDEGNA	3	2,1	215,0	1,6
TOTALE SUD	29	20,6	1.634,5	12,3
TOTALE ITALIA	141	100,00	13.280,8	100,0

Fig. 4 Distribuzione territoriale dei finanziamenti alla danza - Anno 2000



Il ruolo assolutamente preponderante assunto dai finanziamenti statali viene confermato dalla Tab. 11. Accorpendo le spese di regione, province e enti locali non si arriva neppure al 15% del totale e anche se la spesa statale viene concentrata in massima parte su un unico ente è comunque significativo che poco meno del 90% delle risorse stanziare provengano dal governo centrale.

Tabella 11 - **Spesa pubblica per la danza in Emilia Romagna nel 2000 e organismi sovvenzionati per livello amministrativo**
(Valori in milioni di lire)

	Enti sovvenzionati	Finanziamento	% su totale
<i>Spesa pubblica</i>			
Stato	8	1.494	86,1
Regione	7	80	4,6
Province	2	38	2,2
Altri enti locali	4	123	7,1
<i>Totale</i>		1.735	100,0

ANALISI DELL'OFFERTA DI SPETTACOLO DAL VIVO

Analisi dell'offerta di spettacolo dal vivo

La Regione Emilia Romagna è caratterizzata da un'offerta di spettacolo dal vivo notevole sia sotto il profilo della quantità e della distribuzione nel territorio delle diverse produzioni, sia sotto quello della qualità artistica e della capacità innovativa.

Da questa ricchezza e vivacità del tessuto culturale, nasce l'esigenza di analizzare il livello e la composizione dell'offerta di spettacolo dal vivo con una serie di indicatori appropriati, che consentano di ricostruirne aspetti e caratteristiche specifiche.

L'indagine è stata svolta tenendo presenti gli indirizzi e le indicazioni emerse dallo studio di fattibilità condotto nell'anno 2000 e dalla analoga ricerca effettuata dall'Osservatorio nel 2001.

Partendo quindi dalla metodologia adottata negli studi citati si è proceduto alla raccolta dei dati che riguardano l'offerta degli organismi di spettacolo dal vivo nella stagione 2001/2002.

In base alle risposte ricevute dai vari enti che operano a livello regionale, si è giunti alla definizione di un campione costituito da 57 enti che effettuano tanto attività di produzione, che di ospitalità. Più in particolare, 35 sono enti di produzione, di cui 13 effettuano attività di sola produzione e 22 di produzione e ospitalità; i rimanenti 20 effettuano esclusivamente attività di ospitalità.

Per la rilevazione dei dati L'Osservatorio Regionale dello Spettacolo ha approntato due schede: una riservata agli organismi che effettuano esclusivamente attività di ospitalità e una per quelli che effettuano anche la produzione. La distribuzione delle schede è avvenuta via fax o tramite e-mail.

Più in particolare i dati rilevati riguardano:

- ❑ il rapporto tra nuove produzioni e riprese;
- ❑ la "vita" economica delle produzioni e la loro esportabilità;
- ❑ la provenienza delle imprese produttrici;
- ❑ gli incassi degli spettacoli.

I dati raccolti sono stati disaggregati per comparti (prosa, teatro ragazzi, danza, lirica, concertistica e altri generi) in modo tale da evidenziarne eventuali specificità.

Tab. 1 - **Elenco degli organismi di spettacolo rispondenti**

Elenco dei Teatri Rispondenti	
1	ACCADEMIA PERDUTA/ROMAGNA TEATRI
2	ACC. PERDUTA – TEATRO ALIGHIERI
3	ACC. PERDUTA – TEATRO COMUNALE DI CERVIA
4	ACC. PERDUTA – TEATRO COMUNALE DI CONSELICE
5	ACC. PERDUTA TEATRO COMUNALE DI GALEATA
6	ACC. PERDUTA TEATRO DRAGONI
7	ACC. PERDUTA – TEATRO GOLDONI
8	ACC. PERDUTA TEATRO IL PICCOLO
9	ACC. PERDUTA – TEATRO MASINI
10	ASS.NE ACCADEMIA BIZANTINA
11	ASS.NE ARTEMIS
12	ASS.NE COLLEGIUM MUSICUM CLASSENSE
13	ASS.NE CULTURALE CANTIERI
14	ASS.NE CULTURALE ENSEMBLE EDGAR VARESE
15	ASS.NE CULTURALE MANICOMICS
16	ASS.NE CULTURALE TEATRINO CLANDESTINO
17	ASS.NE CULTURALE MOTUS
18	ASS.NE CULTURALE PIANOTERRA
19	ASS.NE EUROPE JAZZ NETWORK
20	ASS.NE LA CORTE OSPITALE
21	ASS.NE MUSICALE ANGELO MARIANI
22	ASS.NE O.N.L.U.S. BOLOGNA FESTIVAL
23	ASS.NE RAFFAELLO SANZIO
24	ASS.NE SWEET SOUL MUSIC

25	CRD - ATERBALLETTO
26	COMUNE DI LUGO
27	CONSORZIO I TEATRI
28	ERT - TEATRO STORCHI
29	ERT - TEATRO DELLE PASSIONI
30	ERT - TEATRO DADA'
31	ERT -TEATRO DELLA REGINA
32	ERT - TEATRO GONZAGA
33	ERT - TEATRO MODERNO
34	ERT- TEATRO NUOVO
35	ERT – TEATRO WALTER MAC MAZZIERI
36	ERT – TEATRO ITALIA
37	FERRARA BUSKERS FESTIVAL
38	FESTIVAL PLAUTINO
39	FONDAZIONE TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
40	FONDAZIONE TEATRO DUE
41	IL GRUPPO LIBERO
42	INSCENA
43	LA BARACCA
44	MATERIALI MUSICALI
45	RAVENNA FESTIVAL
46	TEATRO COMUNALE FERRARA
47	TEATRO BONCI
48	TEATRO DELLE BRICIOLE
49	TEATRO NUOVA EDIZIONE
50	TEATRO SAN PROSPERO
51	TEATRO REGIO
52	TEATRO DELLA VALDOCA
53	UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA - CIMES
54	TIR DANZA

55	TEATRO GIOCO VITA
56	TEATRO DI LEO
57	TEATRO DUE MONDI

Dalle risposte dei teatri, sono state poi estrapolate le produzioni suddivise in generi (prosa, danza e balletto, teatro ragazzi, concertistica, lirica e altro) e analizzate nel loro percorso di vita, distinguendo, pertanto, le novità dalle riprese, il luogo di svolgimento (regione, fuori regione, estero e sede) dal numero di recite.

Osservando il rapporto tra la percentuale di nuove produzioni e riprese, emerge che la prosa e il teatro ragazzi sono i due settori con il maggior numero di repliche, a fronte degli spettacoli di musica lirica e concertistica che registrano un tasso inferiore (tab. 2).

Tab. 2) – Confronto tra novità e ripresa delle produzioni per settore
(valori espressi in %)

TIPOLOGIA DI SPETTACOLO	NOVITA'	RIPRESA	TOTALE
ALTRO (convegni, conferenze ecc)	83,6	16,4	100
BALLETTO/DANZA	83,8	16,2	100
CONCERTISTICA	89,7	10,3	100
LIRICA	84,2	15,8	100
PROSA	54	46,0	100
TEATRO RAGAZZI / DI FIGURA	40,8	59,2	100
TOTALE	68,7	36,5	100

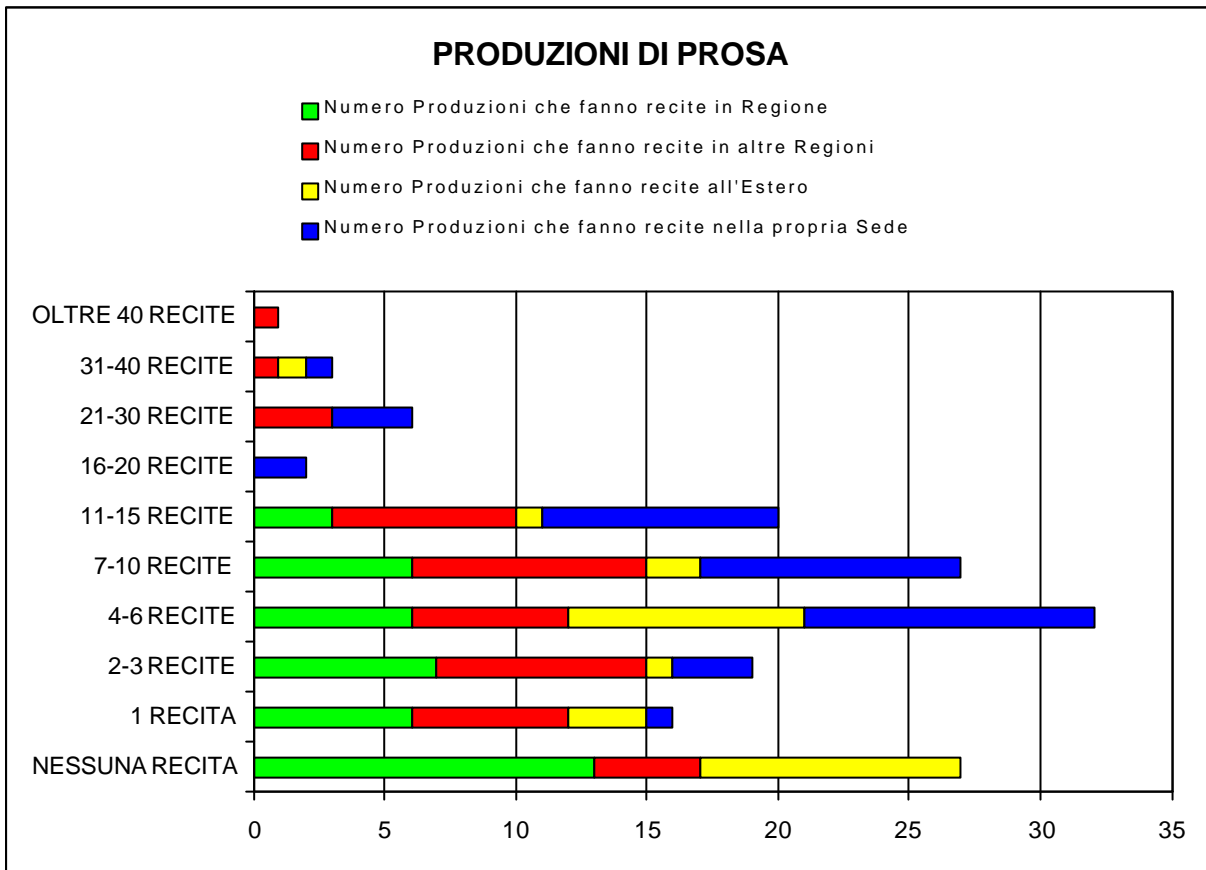
Quanto alla durata media delle produzioni, va rilevato che appare alquanto soddisfacente, soprattutto se si considera il numero di rappresentazioni effettuate al di fuori dei confini regionali e sul territorio nazionale. Va inoltre evidenziato la scarsità di esportazioni di produzioni all'estero, ad eccezione di quelle del teatro ragazzi.

Tab. 3 e 4) Vita delle produzioni di prosa

VITA MEDIA DELLE PRODUZIONI DI PROSA	N° MEDIO DELLE RECITE	VALORE MODALE	N° MASSIMO DI RECITE	DEVIAZIONE STANDARD
RAPPRESENTAZIONI IN REGIONE	3,6	0	15	4,04
RAPPRESENTAZIONI FUORI REGIONE	8,4	1	55	11,83
RAPPRESENTAZIONI ALL'ESTERO	3,4	0	32	7,96
RAPPRESENTAZIONI NELLA SEDE DEL TEATRO	9,3	2	28	6,03

PROSA	Numero produzioni che fanno recite in regione	Numero produzioni che fanno recite in altre regioni	Numero produzioni che fanno recite all'estero	Numero produzioni che fanno recite nella propria sede
NESSUNA RECITA	13	4	10	0
1 RECITA	6	6	3	1
2-3 RECITE	7	8	1	3
4-6 RECITE	6	6	9	11
7-10 RECITE	6	9	2	10
11-15 RECITE	3	7	1	9
16-20 RECITE	0	0	0	2
21-30 RECITE	0	3	0	3
31-40 RECITE	0	1	1	1
OLTE 40 RECITE	0	1	0	0

Fig. 1) **Produzioni di prosa: confronto tra numero recite e luogo di rappresentazione**

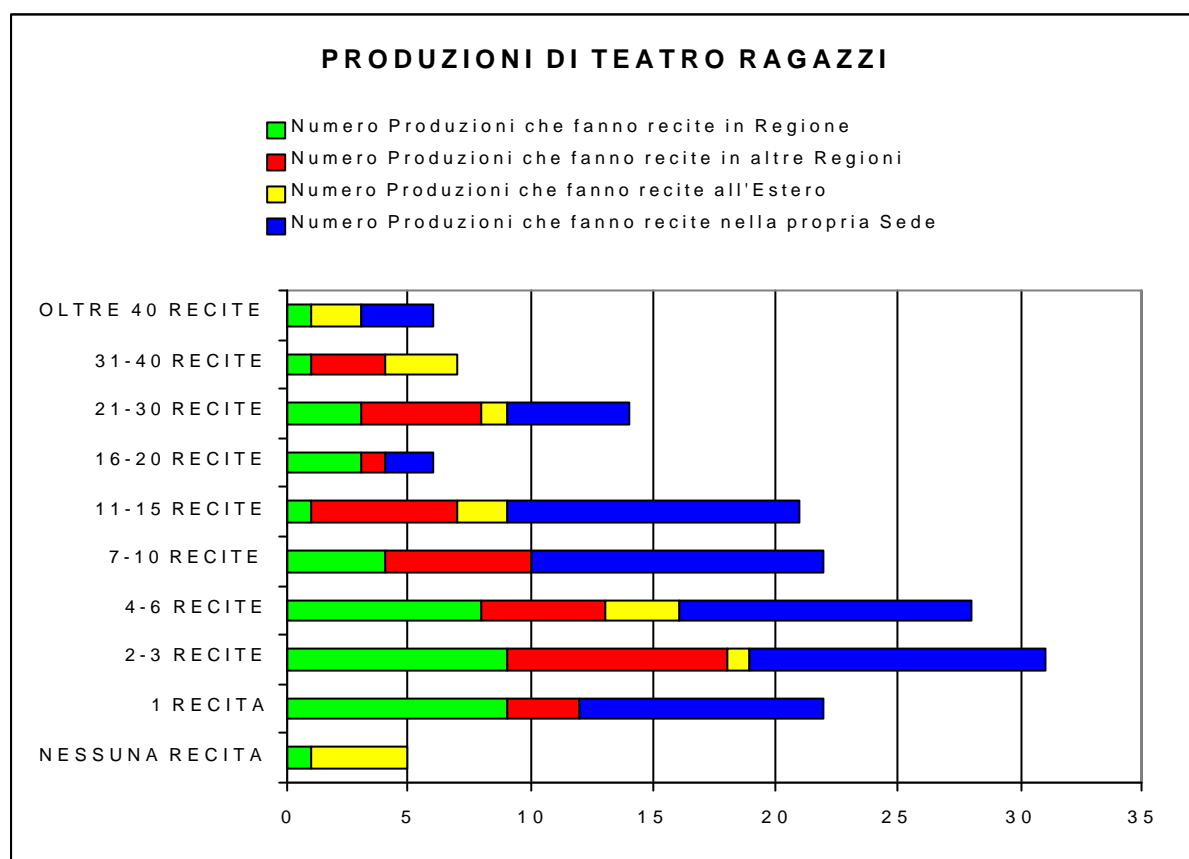


Tab. 4 e 5) Vita delle produzioni di teatro ragazzi

VITA MEDIA DELLE PRODUZIONI DI TEATRO RAGAZZI	N° MEDIO DELLE RECITE	VALORE MODALE	N° MASSIMO DI RECITE	DEVIAZIONE STANDARD
RAPPRESENTAZIONI IN REGIONE	8,2	1	42	10,2
RAPPRESENTAZIONI FUORI REGIONE	10,6	3	33	9,9
RAPPRESENTAZIONI ALL'ESTERO	9,9	0	56	16,1
RAPPRESENTAZIONI NELLA SEDE DEL TEATRO	8,7	1	48	9,7

TEATRO RAGAZZI	Numero produzioni che fanno recite in regione	Numero produzioni che fanno recite in altre regioni	Numero produzioni che fanno recite all'estero	Numero produzioni che fanno recite nella propria sede
NESSUNA RECITA	1	0	4	0
1 RECITA	9	3	0	10
2-3 RECITE	9	9	1	12
4-6 RECITE	8	5	3	12
7-10 RECITE	4	6	0	12
11-15 RECITE	1	6	2	12
16-20 RECITE	3	1	0	2
21-30 RECITE	3	5	1	5
31-40 RECITE	1	3	3	0
OLTE 40 RECITE	1	0	2	3

Fig. 2) Produzioni di teatro ragazzi: confronto tra numero recite e luogo di rappresentazione

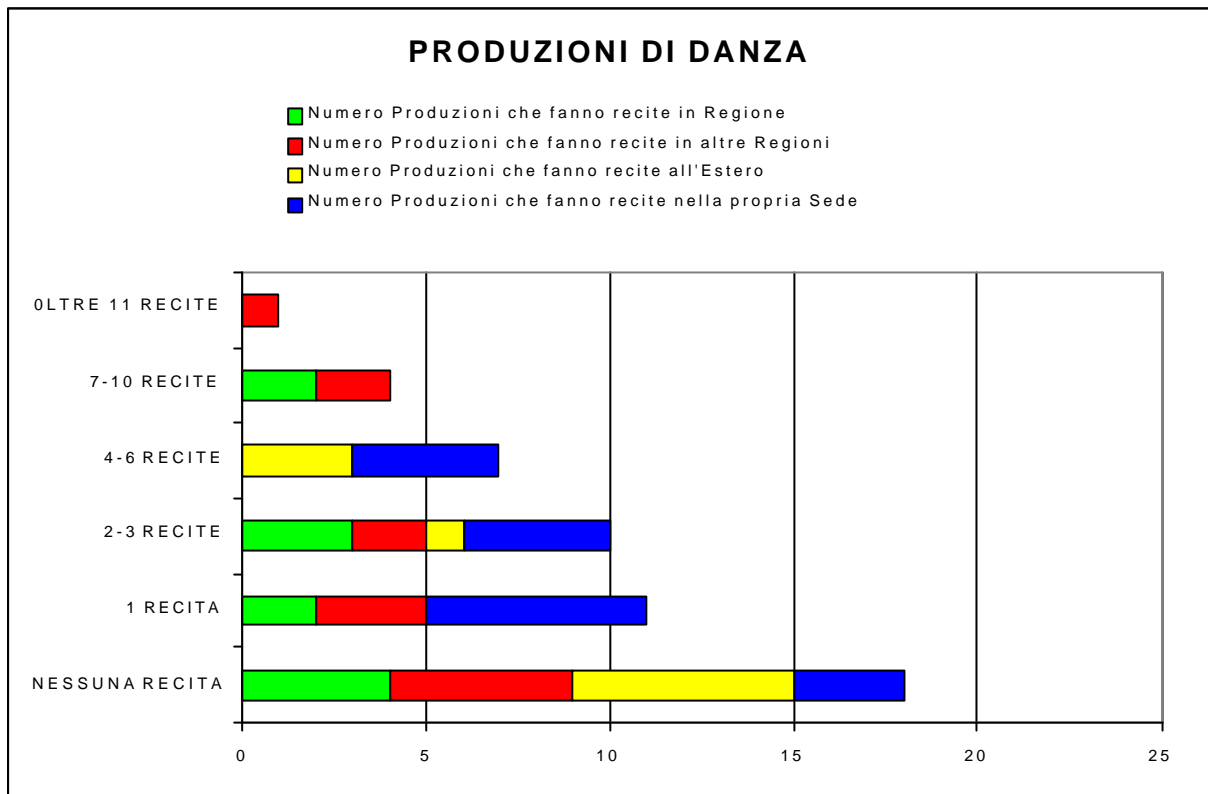


Tab. 5 e 6) **Vita delle produzioni di danza**

VITA MEDIA DELLE PRODUZIONI DI DANZA	N° MEDIO DELLE RECITE	VALORE MODALE	N° MASSIMO DI RECITE	DEVIAZIONE STANDARD
RAPPRESENTAZIONI IN REGIONE	2,1	0	7	2,6
RAPPRESENTAZIONI FUORI REGIONE	6,0	0	60	15,8
RAPPRESENTAZIONI ALL'ESTERO	1,3	0	4	4
RAPPRESENTAZIONI NELLA SEDE DEL TEATRO	1,9	1	5	5

DANZA	Numero produzioni che fanno recite in regione	Numero produzioni che fanno recite in altre regioni	Numero produzioni che fanno recite all'estero	Numero produzioni che fanno recite nella propria sede
NESSUNA RECITA	4	5	6	3
1 RECITA	2	3	0	6
2-3 RECITE	3	2	1	4
4-6 RECITE	0	0	3	4
7-10 RECITE	2	2	0	0
11-15 RECITE	0	1	0	0

Fig. 3) **Produzioni della danza: confronto tra numero recite e luogo di rappresentazione**

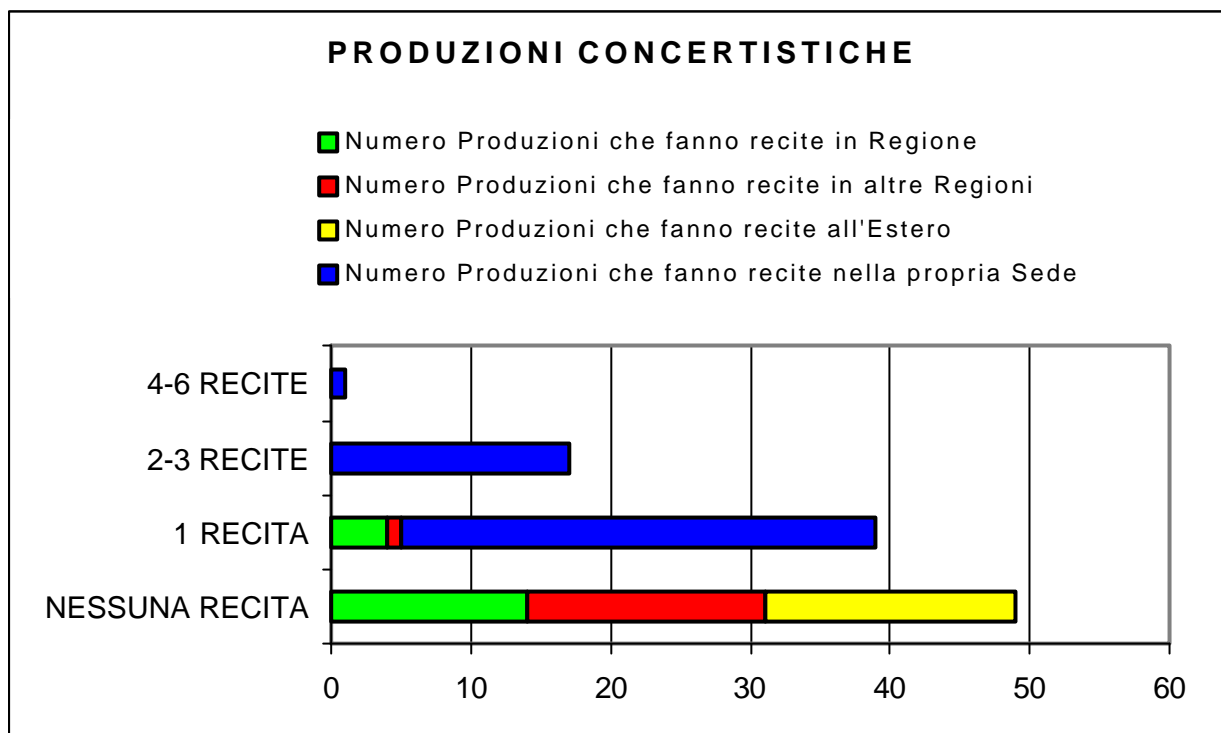


Tab. 7 e 8) **Vita delle produzioni concertistiche**

VITA MEDIA DELLE PRODUZIONI CONCERTISTICHE	N° MEDIO DELLE RECITE	VALORE MODALE	N° MASSIMO DI RECITE	DEVIAZIONE STANDARD
RAPPRESENTAZIONI IN REGIONE	0,2	0	1	0,4
RAPPRESENTAZIONI FUORI REGIONE	0,1	0	1	0,2
RAPPRESENTAZIONI ALL'ESTERO	0	0	0	0
RAPPRESENTAZIONI NELLA SEDE DEL TEATRO	1,4	1	5	0,7

CONCERTISTICA	Numero produzioni che fanno recite in regione	Numero produzioni che fanno recite in altre regioni	Numero produzioni che fanno recite all'estero	Numero produzioni che fanno recite nella propria sede
NESSUNA RECITA	14	17	18	0
1 RECITA	4	1	0	34
2-3 RECITE	0	0	0	17
4-6 RECITE	0	0	0	1

Fig. 4) **Produzioni concertistiche: confronto tra numero recite e luogo di rappresentazione**

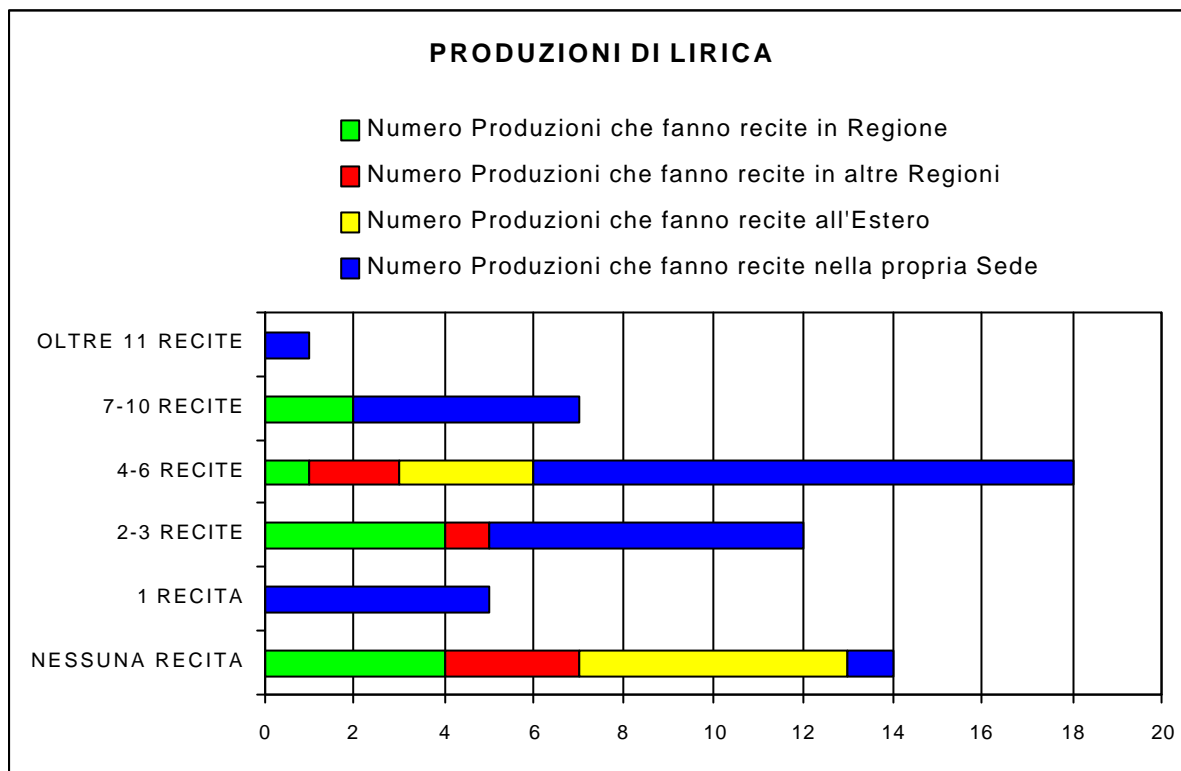


tab. 9 e 10) Vita delle produzioni di lirica

VITA MEDIA DELLE PRODUZIONI LIRICHE	N° MEDIO DELLE RECITE	VALORE MODALE	N° MASSIMO DI RECITE	DEVIAZIONE STANDARD
RAPPRESENTAZIONI IN REGIONE	2,5	0	8	2,8
RAPPRESENTAZIONI FUORI REGIONE	1,7	0	4	2,0
RAPPRESENTAZIONI ALL'ESTERO	1,6	0	5	2,4
RAPPRESENTAZIONI NELLA SEDE DEL TEATRO	4,1	4	11	2,9

LIRICA	Numero produzioni che fanno recite in regione	Numero produzioni che fanno recite in altre regioni	Numero produzioni che fanno recite all'estero	Numero produzioni che fanno recite nella propria sede
NESSUNA RECITA	4	3	6	1
1 RECITA	0	0	0	5
2-3 RECITE	4	1	0	7
4-6 RECITE	1	2	3	12
2-3 RECITE	2	0	0	5
4-6 RECITE	0	0	0	1

Fig. 5) Produzioni liriche: confronto tra numero recite e luogo di rappresentazione



Si sottolinea la breve durata delle produzioni di spettacoli lirici e di concerti, un dato da ricondurre alla natura intrinseca di queste tipologie di spettacolo: alti costi per unità di produzione che ostacolano la ripetizione dello spettacolo lirico e la peculiare irripetibilità dei concerti di musica.

Rispetto agli spettacoli ospitati, a conferma della tendenza a far circolare il prodotto-spettacolo tanto in ambito nazionale che al di fuori dei confini nazionali, si registra una maggiore attività di scambio con l'estero (rispetto agli altri settori) per quanto riguarda la danza e la concertistica, mentre gli spettacoli di prosa, lirica e teatro ragazzi provengono per lo più dal resto dell'Italia (tab.11).

Tab. 11) Provenienza degli spettacoli ospitati in valore percentuale

	Regione	Eestero	<i>Fuori Regione</i>	<i>Totale</i>
Altro	66,7	22,8	10,5	100,0
Danza	28,0	32,0	40,0	100,0
Concertistica	49,5	23,7	26,8	100,0
Lirica	40,0	0,0	60,0	100,0
Prosa	34,1	2,1	63,7	100,0
Teatro Ragazzi	41,7	0,0	58,3	100,0

Per quanto riguarda gli incassi delle diverse tipologie di spettacolo, i settori con il più alto incasso medio (oltre la lirica), sono la danza (13.061,3 euro) e la concertistica (8.675,7 euro). Infatti analizzando gli incassi medi di questi settori e rapportandoli a quelli rilevati nel precedente studio sull'offerta, si evidenzia un sensibile incremento, segnale positivo dello stato di salute del settore.

INCASSO MEDIO

PROSA (valori in euro)

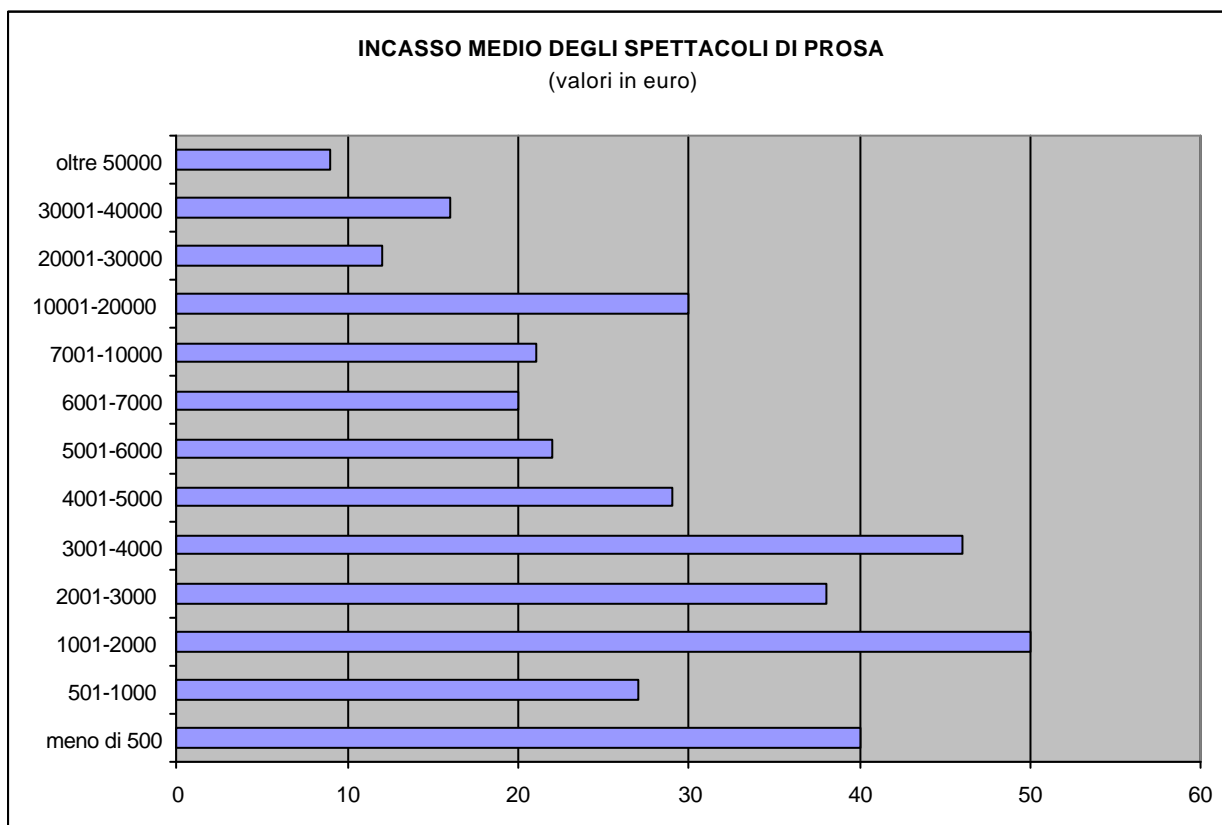
Incasso Medio 7.779,0

INCASSO MINIMO 62,0

Incasso Massimo 2.514,0

Deviazione Standard 12.275,9

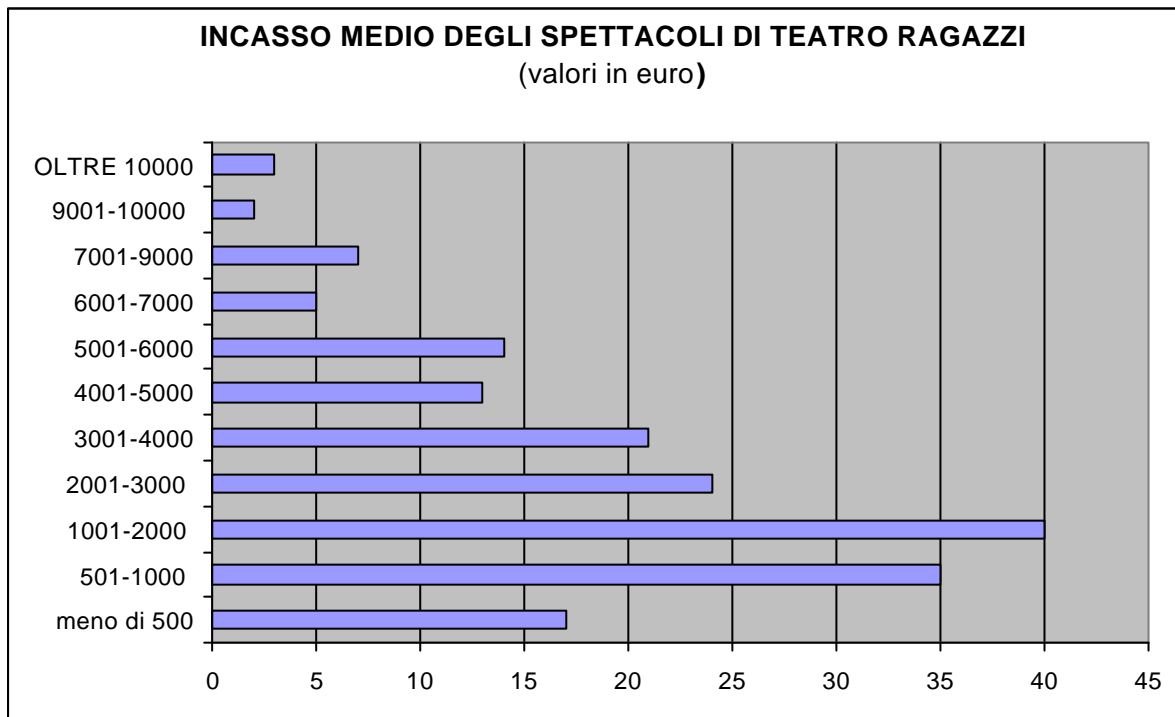
Fig. 6) **Incasso medio degli spettacoli di prosa**
(valori in euro)



TEATRO RAGAZZI (valori in euro)

Incasso Medio	2.850,1
Incasso Minimo	105,0
Incasso Massimo	22.961,1
DEVIAZIONE STANDARD	2.934,7

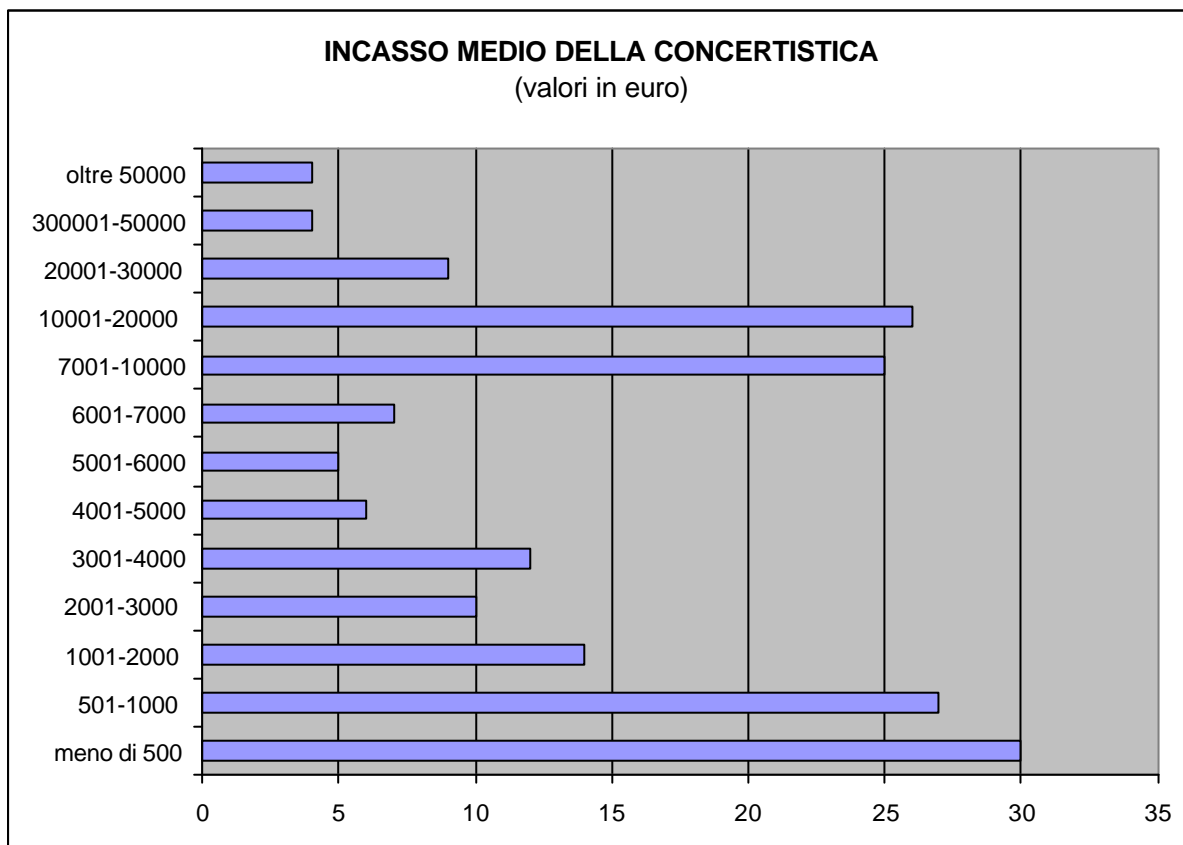
Fig. 7) **Incasso medio degli spettacoli di teatro ragazzi**
(valori in euro)



CONCERTISTICA (valori in euro)

Incasso Medio	8.675,7
Incasso Minimo	68,0
Incasso Massimo	103201,0
Deviazione Standard	13.860,2

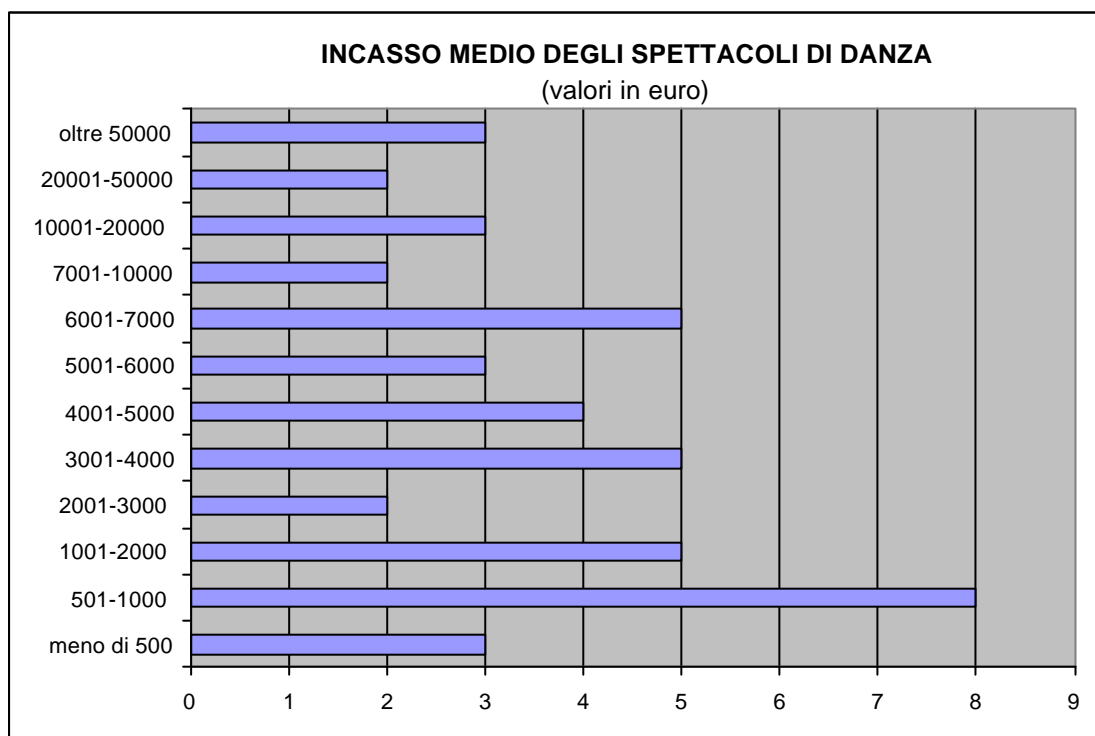
Fig. 8) **Incasso medio degli spettacoli di concertistica**
(valori in euro)



DANZA e BALLETTTO (valori in euro)

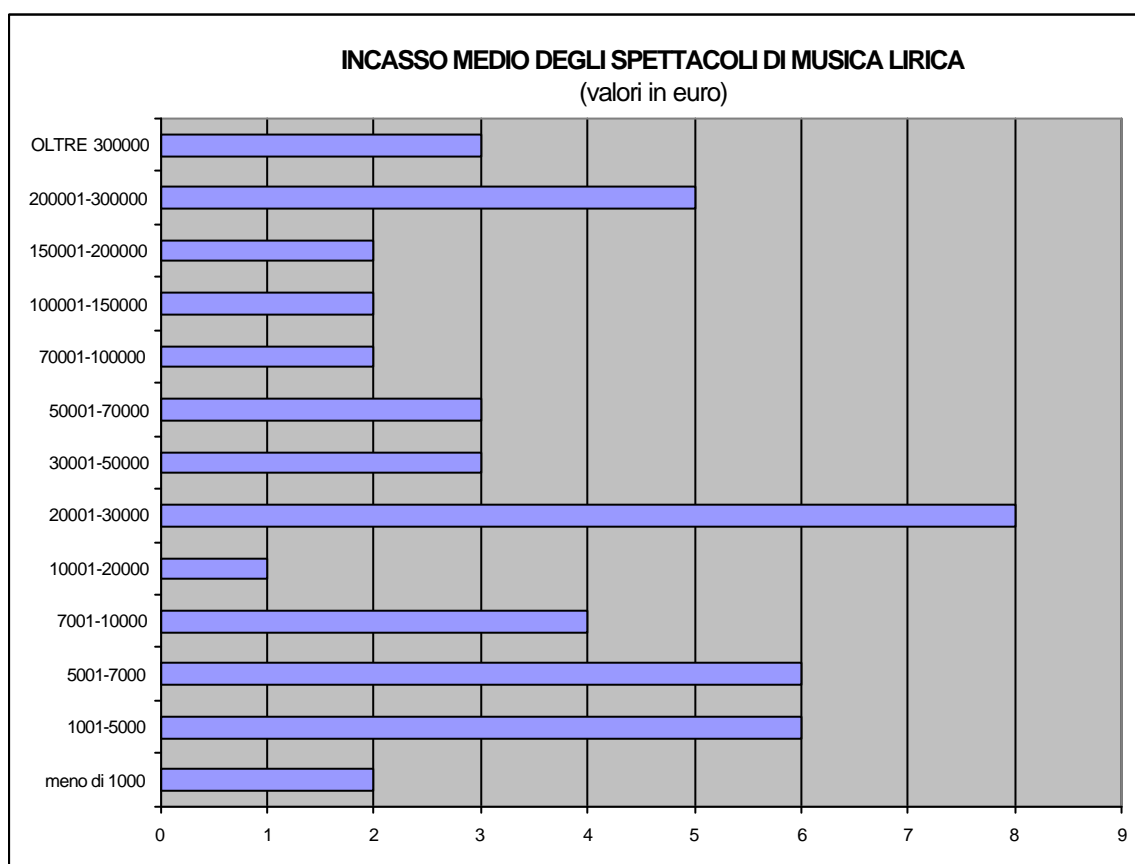
Incasso Medio	13.061,3
Incasso Minimo	75,0
Incasso Massimo	152.894,0
Deviazione Standard	31.614,9

Fig. 9) **Incasso medio degli spettacoli di danza**
(valori in euro)



LIRICA (valori in euro)	
Incasso Medio	74.596,8
Incasso Minimo	719,0
Incasso Massimo	346.444,0
Deviazione Standard	100.900,1

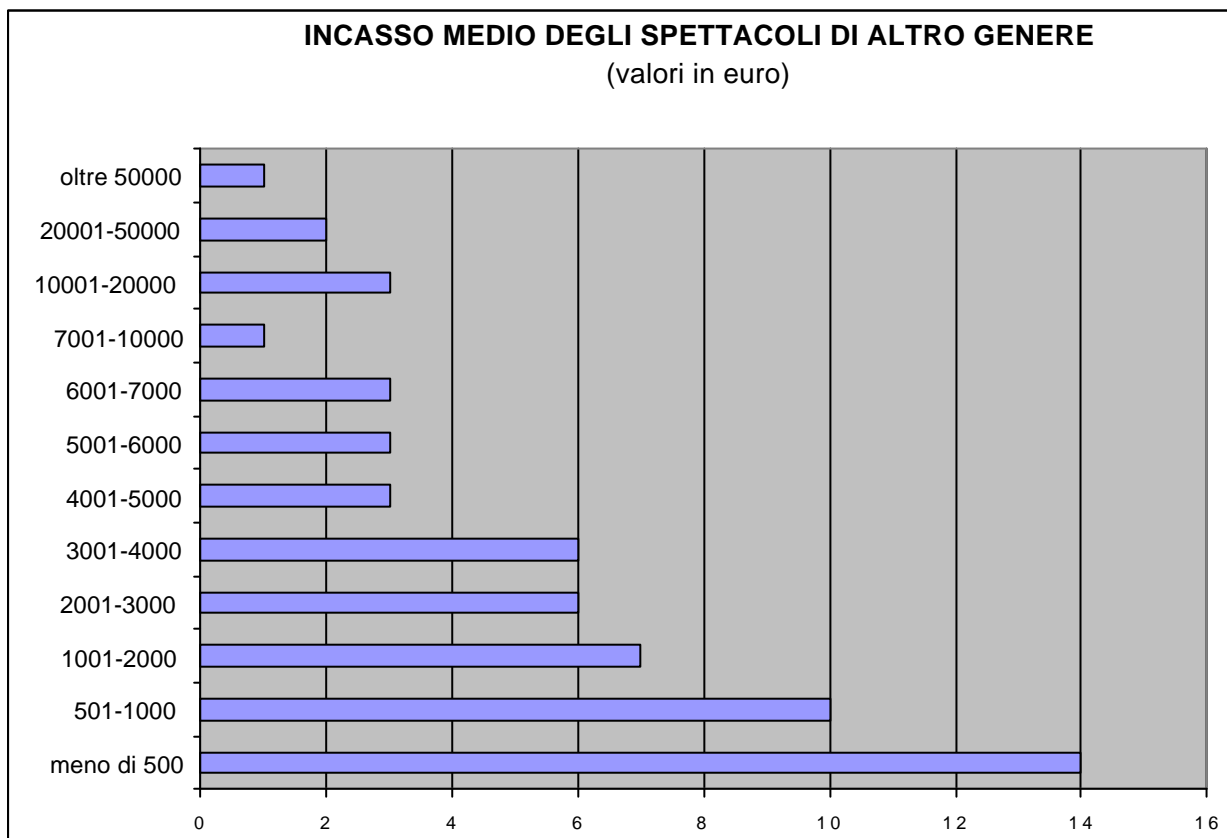
Fig. 10) Incasso medio degli spettacoli di musica lirica
(valori in euro)



ALTRO GENERE (valori in euro)

Incasso Medio	4.968,0
Incasso Minimo	93,2
Incasso Massimo	152.894,0
Deviazione Standard	31.614,9

Fig. 11) **Incasso medio degli spettacoli di altro genere**
(valori in euro)



IL PUBBLICO DELLO SPETTACOLO DAL VIVO
IN EMILIA ROMAGNA
RAPPORTO DI SINTESI (1998-2001)

INTRODUZIONE

Il rapporto prende in considerazione e analizza le indagini sul pubblico dello spettacolo dal vivo effettuate dall'Osservatorio Regionale dello Spettacolo nel periodo che va dal 1998 al 2001. Queste indagini, nate da una esigenza conoscitiva e da un preciso indirizzo politico espresso dalla Regione Emilia Romagna, hanno consentito di raccogliere importanti elementi per la valutazione degli indirizzi della politica regionale per la cultura, evidenziandone di volta in volta gli elementi di forza e di debolezza, nell'intento di fornire un valido supporto a quanti sono chiamati ad assumere decisioni in materia di politiche pubbliche per la cultura. Se infatti è vero che lo spettacolo contribuisce in maniera determinante al benessere individuale, ed è accertato che il consumo culturale cresce e si rinnova con la pratica, allora è importante conoscere chi frequenta e, per differenza, chi è escluso da questa opportunità, al fine di precisare le politiche da adottare per allargare la base del pubblico.

In un momento in cui le abitudini e le forme di impiego del tempo libero si diversificano e l'investimento effettuato, a livello individuale, in pratiche ricreative e culturali si accresce, diventa sempre più decisiva la conoscenza delle motivazioni che conducono il pubblico ad effettuare determinate scelte in materia di consumo culturale. In questa ottica e senza pretendere di fornire risposte certe e definitive a interrogativi complessi, le ricerche svolte dall'Osservatorio Regionale dello Spettacolo propongono alcune ipotesi interpretative e spunti di riflessione che potranno essere oggetto di ulteriori approfondimenti.

L'esigenza di sondare il pubblico dello spettacolo dal vivo tanto dal punto di vista della composizione che della sua evoluzione nel tempo, con analisi effettuate ad hoc, deriva dall'impossibilità di distinguere nelle statistiche ufficiali le presenze effettive ai vari tipi di spettacolo - misurabili quantitativamente in termini di biglietti venduti e di prezzo pagato - dal tasso di partecipazione, ossia della percentuale di popolazione effettivamente coinvolta nelle frequenze ai diversi tipi di spettacolo. E' bene ricordare infatti che una ricerca che prendesse in considerazione, quale indicatore, il solo numero delle presenze, non potrebbe distinguere, nel caso di un incremento di queste ultime, quanto di tale incremento sia dovuto al reclutamento di nuovi pubblici e quanto invece ad una intensificazione delle frequenze da parte degli spettatori abituali. L'identificazione del numero degli spettatori e delle loro caratteristiche quindi deve essere desunta da indagini dirette effettuate facendo ricorso allo strumento del questionario individuale.

La prima fase del percorso di ricerca ha inteso approfondire lo studio sul pubblico effettivo dello spettacolo dal vivo, ricostruito attraverso tre indagini: *Indagine sul pubblico teatrale* [1999]; *Indagine sul pubblico dei festival* [1999¹]; *Indagine sul pubblico: studio sulla mobilità del pubblico della danza, della lirica e della musica jazz* [2000]. Nella fase successiva, l'ambito d'indagine è stato poi esteso al pubblico potenziale e alla domanda inespressa: *Indagine pilota per l'analisi della domanda potenziale di spettacoli ed eventi culturali*

dal vivo in Emilia Romagna [2000], *Indagine qualitativa: Focus Group per lo studio della domanda inespressa* [2001].

I risultati del primo filone di ricerche - di stampo quali/quantitativo - hanno, infatti, spinto ad effettuare un passo ulteriore nella conoscenza del fenomeno del consumo culturale in Emilia Romagna: l'ambito delle indagini, pertanto, non viene così riservato esclusivamente alla conoscenza dei bisogni, delle aspettative e delle esigenze del pubblico che già frequenta le sale teatrali e gli altri spazi riservati alla fruizione delle performing arts, ma viene esteso anche a tutti coloro che dimostrano di avere poca dimestichezza con questa pratica culturale, al fine di conoscerne le motivazioni e gli eventuali ostacoli.

E' importante comunque sottolineare che le ricerche in esame partono da un presupposto comune riguardo alla definizione di pubblico. Le indagini infatti sono partite dalla concezione secondo la quale si deve parlare di *pubblici dello spettacolo*, diversi tra loro per caratteristiche socio-demografiche, per la diversa disponibilità economica, per la frequenza con cui assistono agli spettacoli, per i gusti e le motivazioni. Ogni pubblico infatti, è bene ricordarlo, "al suo interno risulta estremamente eterogeneo e composito sia rispetto all'identità fisica (età e genere), sia a quella sociale (occupazione, reddito, nucleo familiare) e culturale (nazionalità, background, immaginario, micro-universo di riferimento) sia rispetto a dati di tipo comportamentale e motivazionale"⁵.

La rilevanza delle indagini proposte è riaffermata, oltre che dal valore intrinseco dei dati raccolti e dalla metodologia di rilevazione, perfezionata e modellata sulle peculiarità dell'area indagata, anche dal numero dei soggetti sondati, che possono essere considerati uno spaccato rappresentativo dell'universo degli spettatori dei diversi generi di spettacolo: 2.264 unità nell'indagine sul pubblico della lirica, della danza, della musica e della prosa, 958 nell'indagine sul pubblico dei festival, 1.023 in quella sulla mobilità del pubblico della danza, della lirica e della musica jazz. A questi dati, che riguardano il pubblico effettivo dello spettacolo, vanno poi aggiunti i soggetti investigati dalle due indagini esplorative sul pubblico potenziale: 503 nell'indagine pilota per l'analisi della domanda potenziale di spettacoli ed eventi culturali dal vivo in Emilia Romagna, 47 nell'indagine qualitativa sulla domanda inespressa realizzata tramite focus group

Le cinque indagini in questione hanno quindi preso in esame un universo ampio e composito: hanno interessato e coinvolto 4.225 persone.

⁵ DI STEFANO ELENA, "Il pubblico: questioni di identità", in *Fitzcarraldo Consulting* <<http://www.fizz.it/>> ottobre 2002

1. IL PUBBLICO EFFETTIVO*

*Le tabelle e i grafici indicati nel testo sono stati tratti da: *Indagine sul pubblico teatrale* (1999); *Indagine sul pubblico dei festival* (1999¹); *Indagine sul pubblico: studio sulla mobilità del pubblico della danza, della lirica e della musica jazz* (2000). Saranno contrassegnati, secondo l'ordine sopraindicato, dalle lettere a [1999], b [1999¹] e c [2000].

1.1. PREMESSA METODOLOGICA

Le indagini sul pubblico reale dello spettacolo dal vivo effettuate dall'Osservatorio Regionale dello Spettacolo, e considerate da questo rapporto di sintesi, coprono un arco temporale che va dal 1998 al 2000. Dopo una prima indagine realizzata nella stagione 1998/99 sul pubblico di una serie di teatri di prosa, *Indagine sul pubblico teatrale*, si è passati ad uno studio riguardante un campione ampliato di teatri che programmano stagioni di prosa, musica e danza. Parallelamente è stata sviluppata una *Indagine sul pubblico dei festival dell'Emilia Romagna* che prestava particolare riferimento agli aspetti relativi alla mobilità e alle forme di promozione. Il quadro sullo studio del pubblico effettivo viene poi completato dalla survey sulla mobilità del pubblico della danza, della lirica e della musica jazz svolta con l'intento di verificare, sulla base dei dati emersi dalle precedenti indagini, la maggiore propensione agli spostamenti dimostrata dalle platee di questi tre generi di spettacolo. La disponibilità agli spostamenti, che era stata riscontrata nel pubblico dei festival estivi del 1999, è stata quindi analizzata anche nel corso della stagione ordinaria 2000/2001.

Nello svolgimento delle indagini citate si è cercato di adottare una metodologia comune, anche per rendere i dati uniformi e confrontabili. Si tratta infatti di indagini campionarie effettuate attraverso la somministrazione di questionari anonimi a campioni casuali di pubblico. In questo caso il criterio discriminante, visto che i soggetti intervistati sono stati "intercettati" sui luoghi di spettacolo, è la frequentazione, più o meno assidua di questi luoghi. Così facendo si viene a costituire una popolazione target (il pubblico dello spettacolo dal vivo) cui è possibile riferire le inferenze tratte dal campione, o meglio dai vari campioni investigati.

Pur adottando una metodologia comune, per quanto riguarda i criteri di selezione del campione - le tecniche di raccolta dei dati e le variabili esaminate -, ogni ricerca si distingue dalle altre quanto agli ambiti spaziali di riferimento e alle tipologie di spettacolo considerate. Nel caso della ricerca sul pubblico della lirica, della danza, della musica e della prosa, la scelta è ricaduta su 18 teatri, tra cui i teatri di tradizione, la fondazione lirica, i teatri municipali, gli stabili privati e i centri di teatro ragazzi⁶. Nella ricerca sui festival si è cercato di rispettare, oltre alla rilevanza sul piano nazionale, la distribuzione territoriale (ogni iniziativa infatti si svolge in realtà territoriali differenti tanto per collocazione geografica che per dimensioni demografiche) e la tipologia di offerta (musica sinfonica e

⁶ Le istituzioni che hanno collaborato al progetto sono: il Teatro Regio di Parma, il Rossini di Lugo di Romagna, la Fondazione Teatro Comunale e il Duse di Bologna, il Valli, l'Ariosto e la Cavallerizza di Reggio Emilia, il Teatro Comunale di Imola, il Bonci di Cesena, il Testori di Forlì, i Teatri di Vita di Bologna, l'Alighieri di Ravenna, il Comunale di Carpi e di Rio Saliceto, il Borgatti di Cento, il Masini di Faenza e il Municipale di Piacenza, e il Santuario di Fiorano, sede di concerti.

lirica, musica etnica, teatro di prosa, musica jazz, danza, musica militare e sacra)⁷. Un criterio in buona parte analogo ha ispirato la composizione del campione degli spettacoli selezionati per lo studio sulla mobilità del pubblico della danza, della lirica e della musica jazz: anche in questo caso si è deciso di focalizzare l'attenzione su 15 spettacoli di danza, lirica e jazz scelti in base a due criteri: la significatività e la distribuzione territoriale⁸.

I vari campioni sottoposti ad analisi e selezionati casualmente tra la popolazione di riferimento, rispettando la distribuzione di certe caratteristiche (sesso, età, istruzione, reddito), possono essere considerati rappresentativi dell'universo degli spettatori dei diversi generi dello spettacolo dal vivo in Emilia Romagna.

Per ogni ricerca, dopo aver raccolto dati inerenti la condizione socio-economica dell'individuo (genere, età, titolo di studio, stato di famiglia, professione e reddito), si è cercato di formulare le domande riconducendole ad alcuni elementi ritenuti salienti per una conoscenza approfondita del pubblico dello spettacolo dal vivo. Più in particolare si è scelto di focalizzare l'attenzione sui seguenti aspetti:

- ❑ la mobilità;
- ❑ la frequenza e la fidelizzazione del pubblico;
- ❑ le determinanti della domanda;
- ❑ le fonti di informazione;
- ❑ il giudizio sui servizi connessi agli spettacoli.

I dati richiesti sono quantitativi discreti, come l'età e la frequenza agli spettacoli teatrali; qualitativi ordinabili, come il grado di preferenza delle attività del tempo libero, il giudizio sul materiale informativo e sui servizi offerti dal teatro; qualitativi non ordinabili (riferiti al consumo degli spettacoli), ad esempio con chi ci si è recati a teatro, dove si è acquistato il biglietto, come si è venuti a conoscenza dello spettacolo.

⁷ I festival presi in esame sono: Sant'Arcangelo dei teatri, Musica e Danza in Piazza Maggiore, Ravenna Festival, Sagra Musicale Malatestiana, Mundus, Pavaglione Estate, Festival Internazionale delle Bande Militari.

⁸ I 15 spettacoli selezionati sono divisi per tipologie: 5 concerti di jazz, *Lerning to wave*, Parker, Beresford e Sheppard; di Riessler, Stein e Masters; *Through the looking glass*, Mullova e altri; *I crooner*, De Leo e altri; *Charmediterranèen*, Orchestre National de Jazz; 5 di danza, *Sogno di notte di mezza estate*, ATER Balletto; *Der Fensterputzer*, Tanztheater Wuppertal -Pina Bausch; *El trilogy*, Trisha Brown Company; *Eidos Telos*, Ballett Frankfurt; *Wim Vanderkeybus*, di In as much as life is borrowed; 5 di lirica *Ernani* (Verdi) Orchestra Sinfonica Emilia Romagna A. Toscanini; *Le Comte Ory* (Rossini), Orchestra Pomeriggi Musicali di Milano; *Der Filegende Hollander* (Wagner), (15/12 e 16/12) Teatro Comunale di Bologna; *La scala di seta* (Rossini), Orchestra dei Virtuosi Italiani.

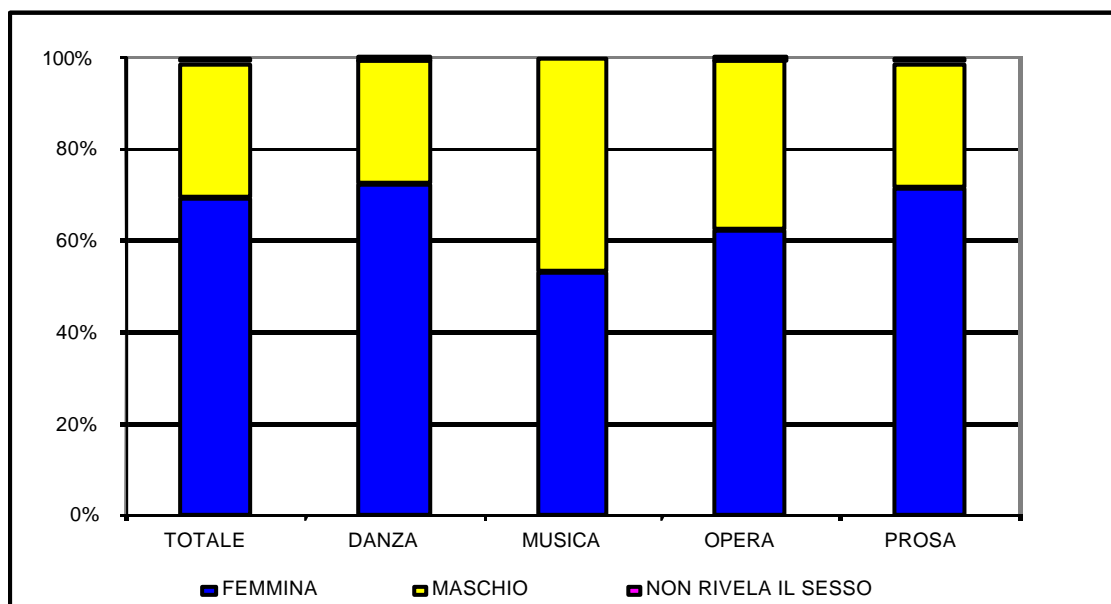
1.2. PROFILO SOCIO-ECONOMICO DEL PUBBLICO DELLO SPETTACOLO DAL VIVO

La prima parte delle ricerche è riservata alla conoscenza delle caratteristiche socio-demografiche ed economiche del pubblico dello spettacolo dal vivo.

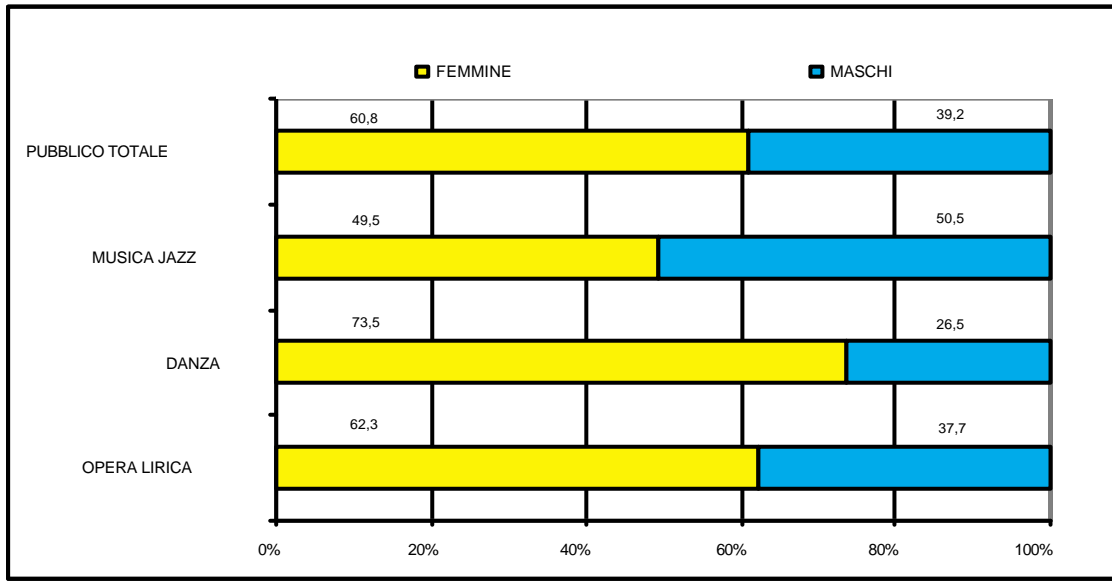
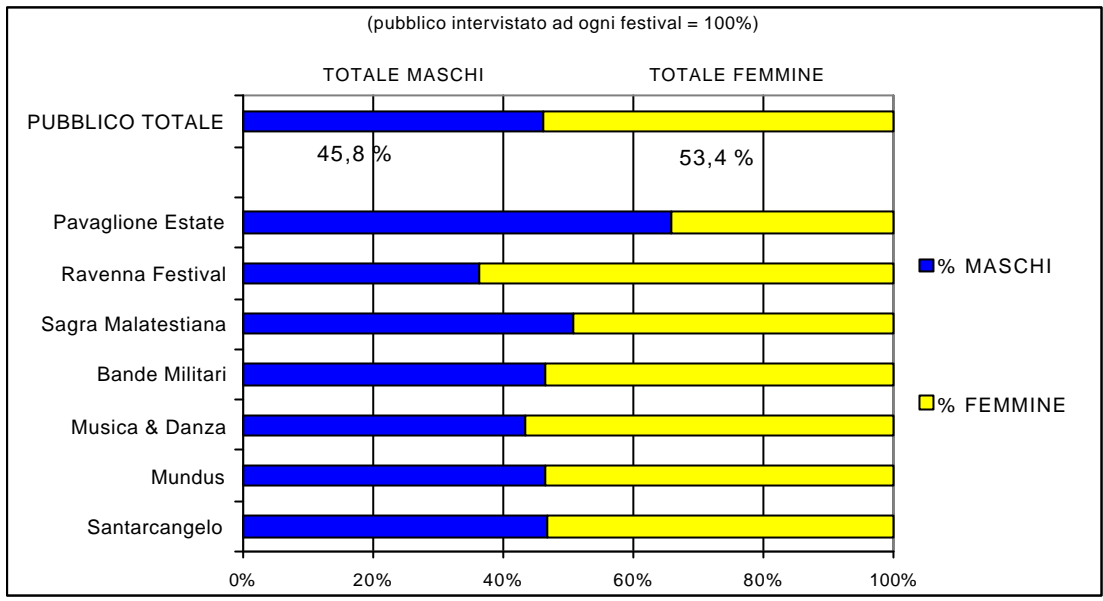
1.2.1. IL GENERE

Le tre inchieste in oggetto testimoniano come questa specifica variabile non risulti particolarmente discriminante e significativa rispetto alle scelte effettuate tra le varie tipologie di spettacolo dal vivo. Un dato che comunque ricorre è la maggiore numerosità del pubblico femminile, la cui quota, nei campioni selezionati, risulta sempre superiore al 50% del totale con punte del 60% (fig. 1, a, b, c). Se dal dato che riguarda il totale del pubblico, cerchiamo di trarre una correlazione tra il fattore sesso ed il genere prescelto, il pubblico femminile è quello maggiormente interessato agli spettacoli di danza, mentre quello maschile figura più presente agli spettacoli di musica jazz. Questi dati confermano quanto emerso in altri studi sul pubblico dello spettacolo dal vivo⁹.

Fig. 1 a, b, c) **Suddivisione del pubblico per genere**



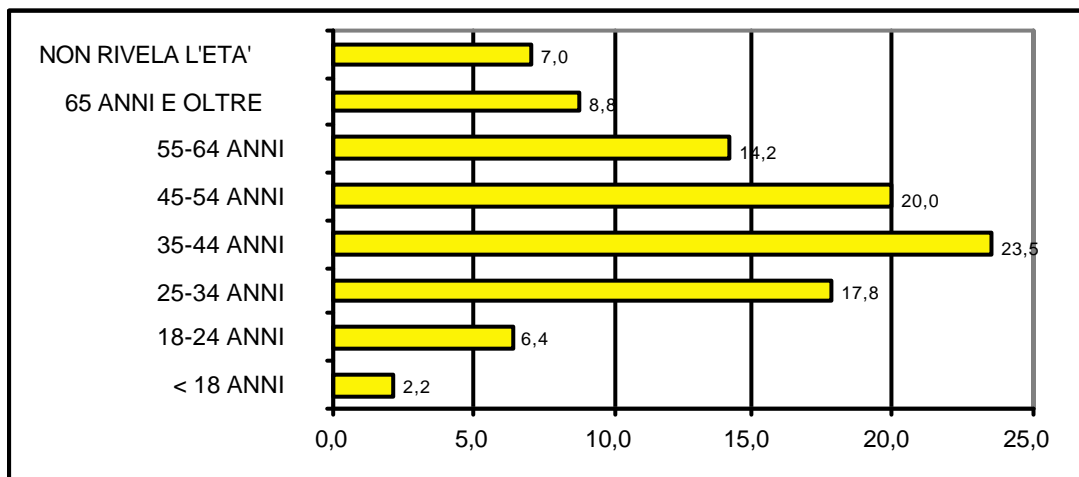
⁹ Cfr. ISTAT, *La musica in Italia*, Il Mulino, Bologna 1999

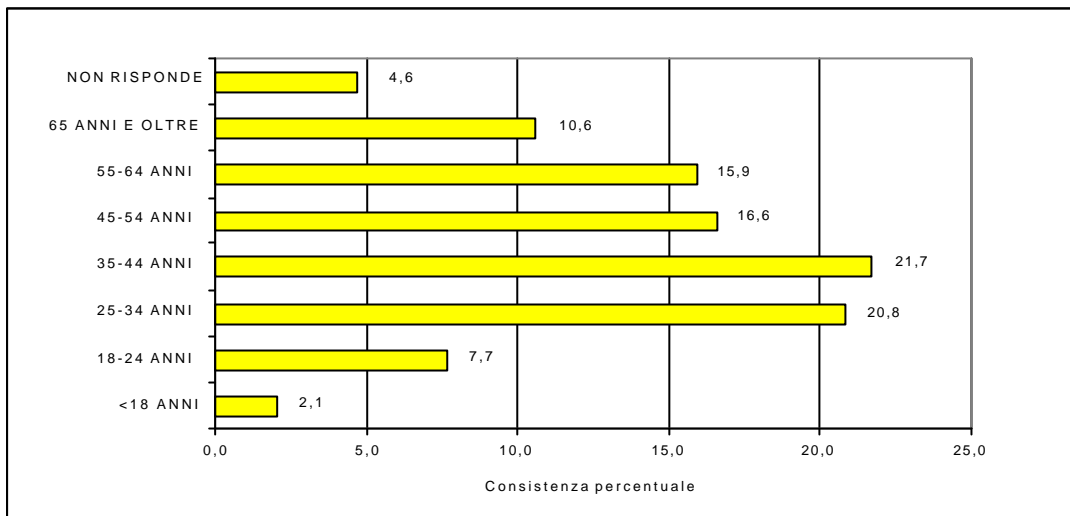


1.2.2. L'ETÀ

Il fattore età sembra influenzare in maniera più decisa, rispetto al sesso, le scelte praticate. I gusti e le preferenze variano sensibilmente al variare dell'età e sembrano essere in buona parte riconducibili alla dimensione generazionale. Posto che lo “zoccolo duro” dei consumatori di spettacolo dal vivo è da individuare nella fascia di età compresa tra i 35 e i 40 anni (fig. 2, a, c), è possibile comunque determinare una correlazione, seppur non troppo marcata, tra età e tipologia di spettacolo.

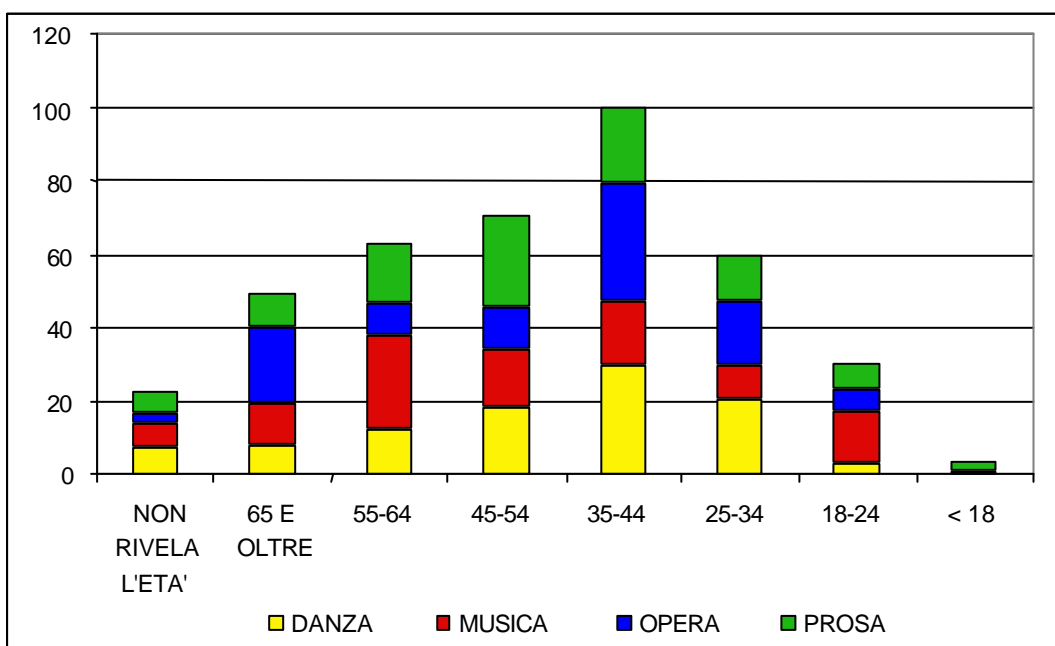
Fig. 2 a, c) **Suddivisione del pubblico per età**

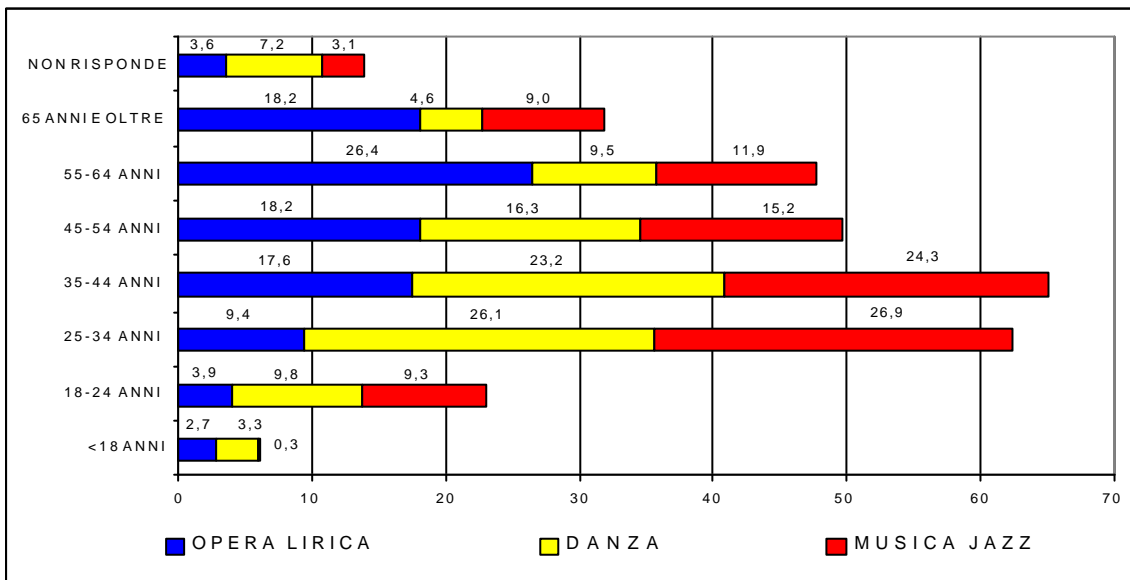
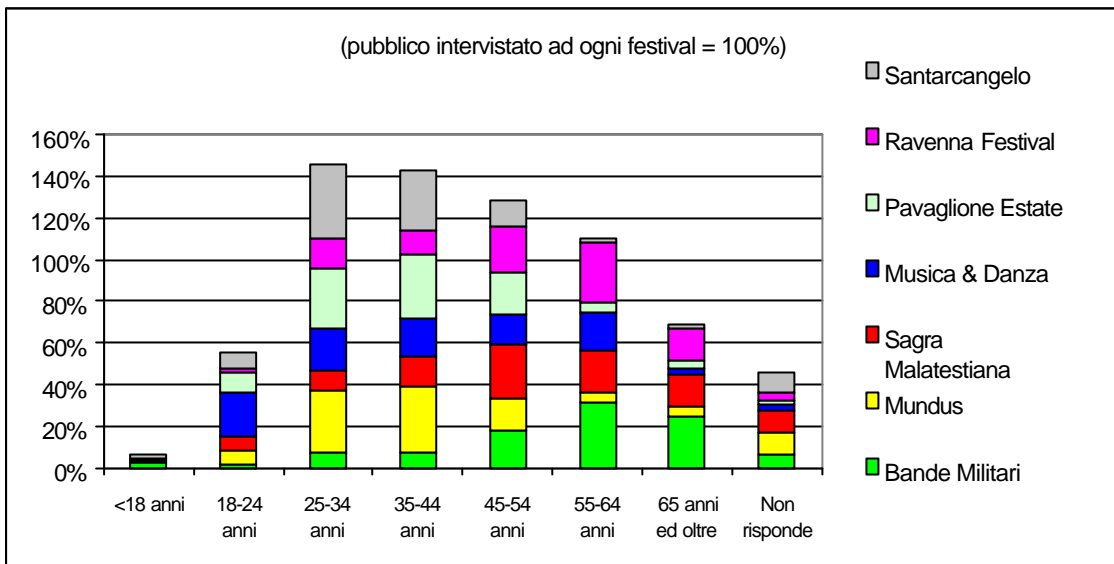




Il pubblico dell'opera lirica ad esempio è fortemente rappresentativo delle classi di età più avanzate (oltre 55 anni), mentre l'età media del pubblico della danza e del jazz è al di sotto dei 40 anni. La prosa sembra essere il genere che meno risente della componente generazionale anche se la sua fruizione cresce in misura maggiore dopo i 40 anni (fig. 3, a, b e c).

Fig. 3 a, b, c) **Fasce di età per tipologia di spettacolo**





1.2.3. STATO DI FAMIGLIA

Lo stato di famiglia non rappresenta una variabile particolarmente significativa. I soggetti intervistati nelle indagini dell'Osservatorio, infatti, si ripartiscono abbastanza uniformemente tra coniugati/conviventi e single/separati. La distribuzione delle frequenze tra le varie tipologie di spettacolo si sovrappone in buona parte a quella già vista nell'analisi del fattore età. Il pubblico della lirica è costituito in misura maggiore da coniugati, mentre presso il pubblico della danza si riscontra la più alta incidenza di single/separati, nel jazz coniugati e single si ripartiscono abbastanza uniformemente, con una leggera prevalenza di questi ultimi (Tab.1 a e b, Fig. 4 c).

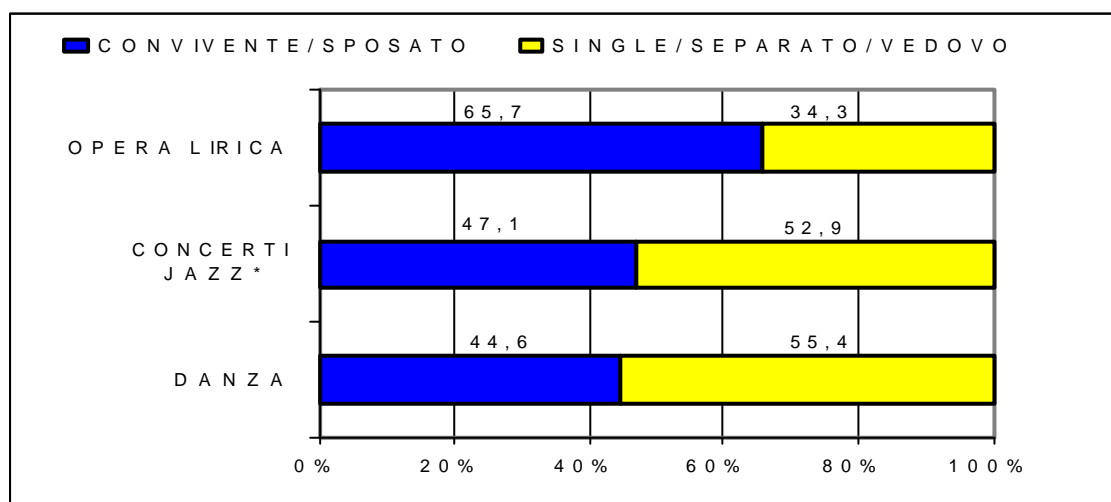
Confrontando i dati ottenuti con quelli Istat dell'indagine multiscopo sulle famiglie del 1996 – *La vita quotidiana in Emilia Romagna* -, emerge che tra il pubblico teatrale dei tre generi considerati è sottorappresentata la quota della tipologia familiare “coppie/conviventi o sposati” che in regione rappresenta oltre il 77% dei tipi di famiglia (tale quota è composta dal 58,1% di coppie con figli e dal 19,6% di coppie senza figli). Al contrario, appare sovrarappresentata la tipologia “single con e senza figli” che se in regione non raggiunge il 15%, nel nostro campione è quasi il 46%. Tali dati sottolineano che il pubblico dello spettacolo dal vivo non è rappresentativo della popolazione regionale complessiva, ma fotografa una quota con caratteristiche piuttosto precise: tra le principali, una più ampia disponibilità di tempo libero e risorse finanziarie.

Tab. 1 a, b) **Stato di Famiglia del pubblico per genere di spettacolo**

	SINGLE	CONVIVENTE	NON RIVELA LO STATO di FAMIGLIA
DANZA	46,8	49,7	3,5
MUSICA	50,9	46,5	2,6
OPERA	37,0	57,5	5,5
PROSA	34,8	62,2	3,0
TOTALE CAMPIONE	38,3	58,3	3,4

	Non		
	Risponde alla domanda	CONVIVENTE	SINGLE
MUNDUS	3,8	33,7	62,5
BANDE MILITARI	6,2	64,1	29,7
MUSICA & DANZA	7,4	37,3	55,4
PAVAGLIONE	1,2	54,1	44,7
RAVENNA FESTIVAL	4,8	56,4	38,8
SAGRA MALATESTIANA	7,7	62,4	29,9
SANTARCANGELO	11,8	25,5	62,7
PUBBLICO TOTALE	5,9	50,4	43,6

Fig. 4 c) Stato di Famiglia del pubblico per genere di spettacolo

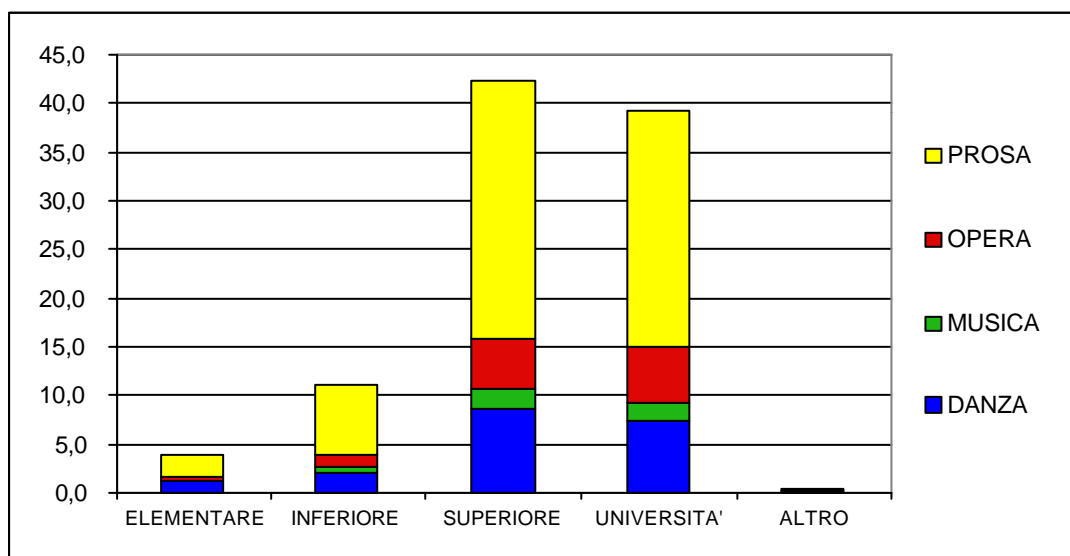


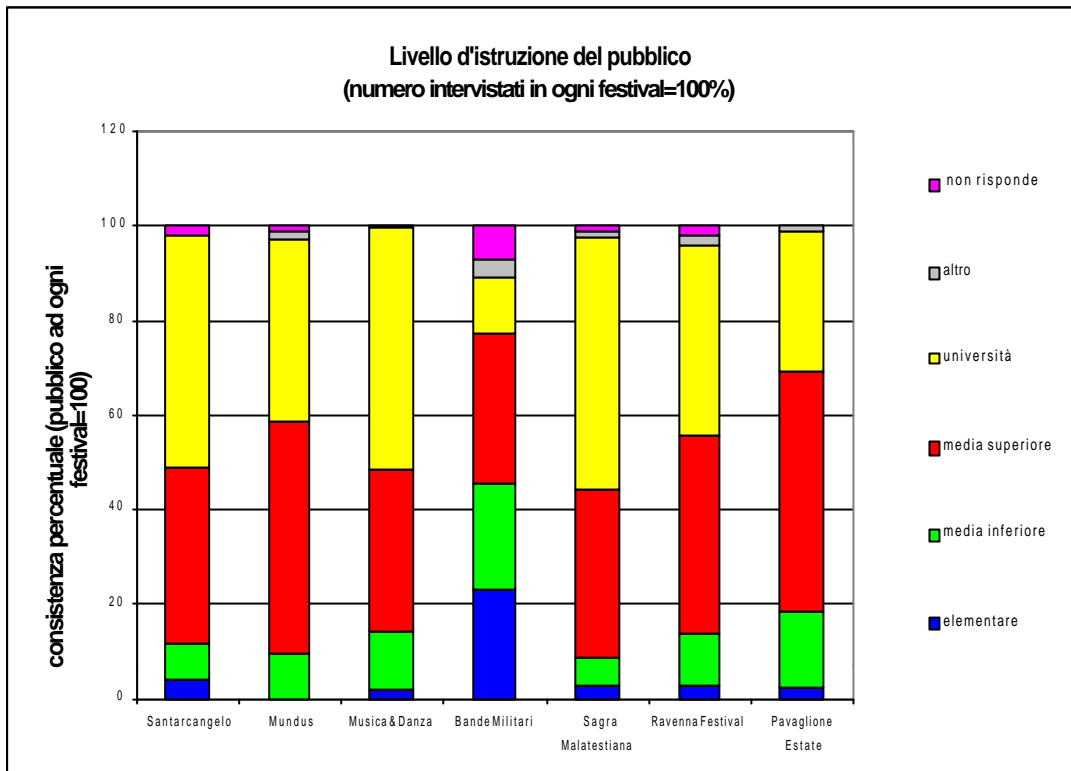
1.2.4. ISTRUZIONE

L'alto tasso di scolarizzazione, riscontrato nei soggetti intervistati, è forse la caratteristica che distingue maggiormente il pubblico dello spettacolo dal vivo. Il fattore istruzione è una variabile determinante della frequenza: circa l'80% di coloro che frequentano le sale teatrali e le manifestazioni oggetto delle varie indagini sono infatti in possesso di una laurea o quantomeno di un diploma di scuola media superiore. Al di sotto del diploma superiore i tassi di frequenza calano vistosamente, a conferma del fatto che la frequenza agli spettacoli è correlata non tanto al capitale economico quanto a quello culturale

Tra i generi considerati la lirica è quella che presenta le minori barriere all'accesso dovute al tasso di scolarizzazione; tra il pubblico degli spettacoli lirici infatti è possibile rinvenire una quota in possesso del solo titolo di scuola media inferiore o elementare. Il dato è da correlare alla maggiore presenza di pubblico anziano; negli altri generi si riscontra invece una più alta densità di laureati (fig. 5 a, b e tab. 2c).

Fig. 5 a, b) **Livello d'istruzione del pubblico per genere di spettacolo**





Tab. 2 c) Livello d'istruzione per tipologia di spettacolo

ISTRUZIONE	DANZA	JAZZ	OPERA	Totale	Totale in Valore Assoluto
ALTRO	2,3	0,5	0,6	1,1	11
CONSERVATORIO	1,0	2,6	0,6	1,5	15
ELEMENTARE	2,0	0,3	6,4	2,7	28
INFERIORE	6,2	7,8	14,5	9,5	97
SUPERIORE	42,5	42,4	38,2	41,1	420
UNIVERSITA'	45,4	46,5	39,1	43,8	448
NON RISPONDE	0,7	0,0	0,6	0,4	4
Totale	100,0	100,0	100,0	100,0	1023
Totale in Valore Assoluto	306	387	330	1023	-

1.2.5. PROFESSIONE E REDDITO

Lo spettro delle diverse occupazioni mostra, seppur con sensibili oscillazioni tra una tipologia di spettacolo e l'altra, una composizione del pubblico prevalentemente caratterizzata dalla presenza di dipendenti del settore pubblico e privato, liberi professionisti, studenti e pensionati (tab. 3a, fig. 6c).

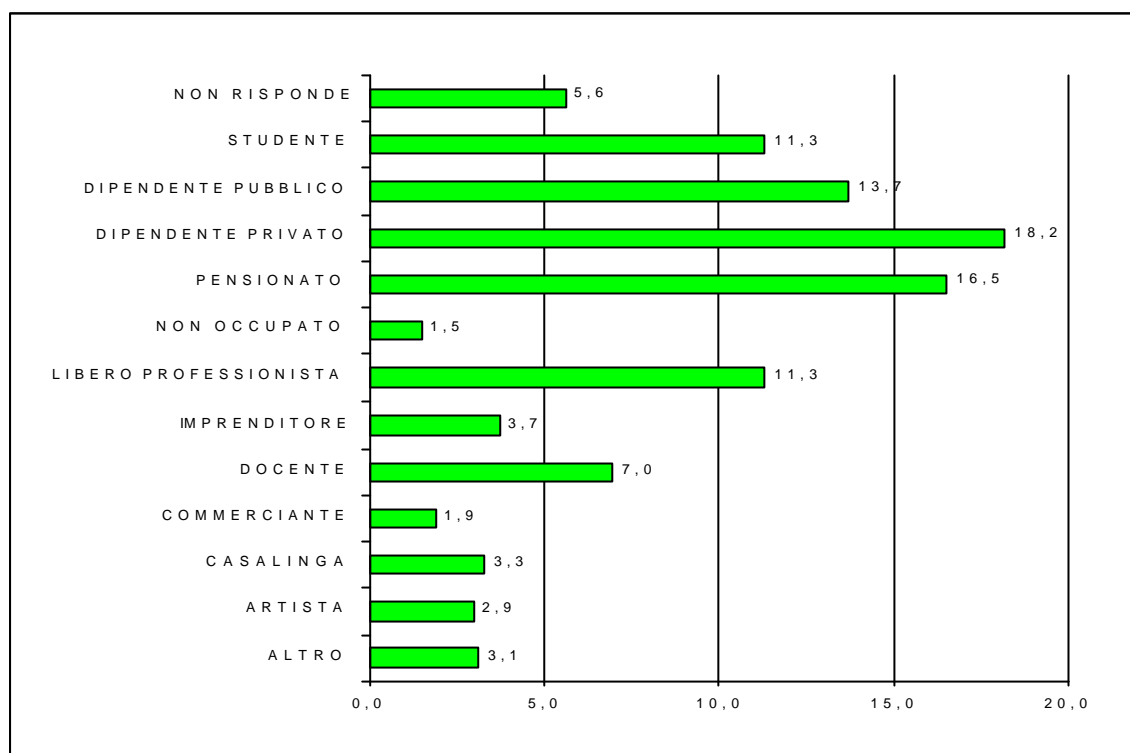
Un dato assai interessante emerge dallo studio sul pubblico dei festival, in cui è stata rilevata una massiccia presenza di pensionati in buona parte delle manifestazioni indagate.

Questo dato sembra suggerire che, nel processo decisionale di assistere o meno ad uno spettacolo, più che la disponibilità economica (c'è correlazione negativa tra reddito e stato di pensionato, ovvero al crescere del reddito diminuisce il numero di pensionati) e culturale (se è vero che al crescere dell'età diminuisce il tasso di scolarizzazione), la variabile interveniente è la disponibilità di tempo libero, di cui presumibilmente questa categoria dispone (tab. 4b).

Tab. 3 a) **Occupazione del pubblico per tipologia di spettacolo**

OCCUPAZIONE	DANZA	MUSICA	OPERA	PROSA	Totale in V.A.
NON RISPONDE	3,5	4,4	2,4	3,6	79
ALTRO	4,4	2,6	2,4	2,7	68
ARTIGIANO	0,0	0,0	0,0	0,1	2
CASALINGA	2,9	5,3	6,1	5,5	114
COMMERCIANT E	3,1	2,6	2,0	2,9	63
IMPRENDITORE	3,1	2,6	3,1	3,7	78
INSEGNANTE	11,5	4,4	8,5	10,5	229
LIB PROF	10,8	21,9	9,8	9,6	238
NON OCC	1,1	0,0	3,1	2,3	46
OPERAIO	0,2	0,0	0,0	0,1	2
PENSIONATO	13,4	18,4	24,7	16,5	386
<u>DIP. PRIVATO</u>	<u>21,6</u>	<u>12,3</u>	<u>16,6</u>	<u>17,3</u>	<u>403</u>
<u>DIP. PUBBLICO</u>	<u>12,6</u>	<u>14,9</u>	<u>10,2</u>	<u>17,4</u>	<u>348</u>
<u>STUDENTE</u>	<u>11,2</u>	<u>10,5</u>	<u>10,8</u>	<u>7,6</u>	<u>202</u>
<u>Totale in V.A.</u>	<u>454</u>	<u>114</u>	<u>295</u>	<u>1401</u>	<u>2264</u>

Fig. 6 c) **Occupazione del pubblico**

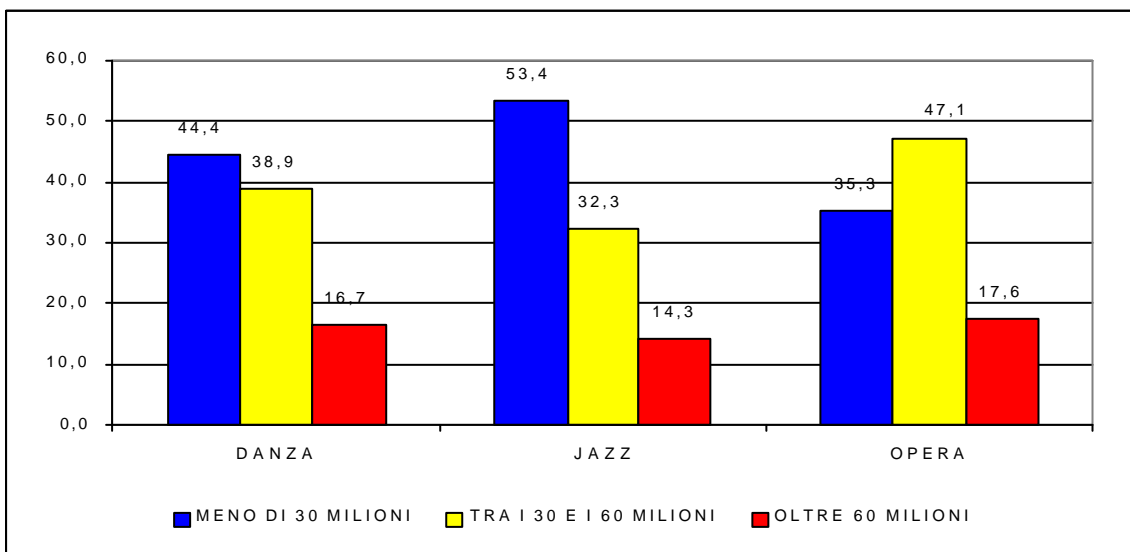
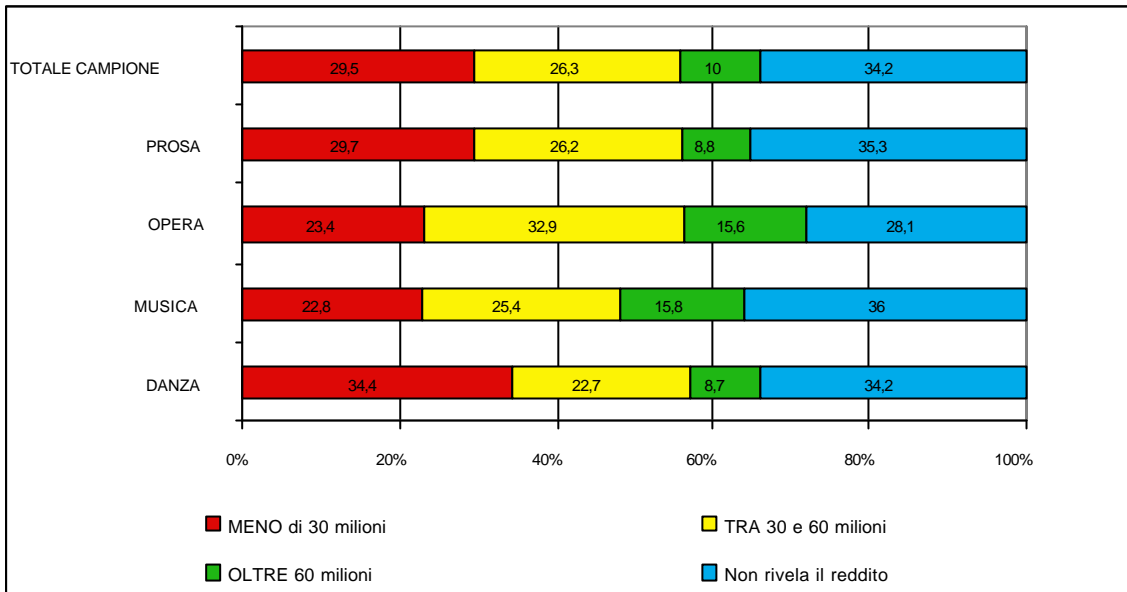


Tab. 4 b) **Occupazione del pubblico**

	MUNDUS	BANDE MILITARI	MUSICA & DANZA	PAVAGLIONE ESTATE	RAVENNA FESTIVAL	SAGRA MALATESTIANA	SANTARCA NGELO
NON RISPONDE	1,9	1,0	1,0	0,0	0,5	4,3	5,9
ALTRO	5,8	2,4	8,3	11,8	6,4	3,4	9,8
CASALINGA/O COMMERCIAN TE	1,0	7,7	4,4	1,2	8,5	4,3	0,0
IMPRENDITOR E	0,0	1,4	1,5	2,4	1,6	2,6	2,0
INSEGNANTE LIB.	5,8	1,4	2,5	0,0	2,1	4,3	0,0
PROFESSIONIS TA	1,9	1,9	6,4	5,9	10,6	12,0	7,8
NON OCCUPATA/O PENSIONATA/ O	16,3	6,2	10,3	12,9	12,2	9,4	19,6
DIPENDENTE PRIVATO	1,9	1,0	2,5	1,2	0,5	4,3	2,0
DIPENDENTE PUBBLICO	6,7	53,1	17,6	9,4	29,8	33,3	3,9
STUDENTE	32,7	12,4	13,2	27,1	13,3	8,5	23,5
	16,3	7,2	14,2	17,6	9,6	7,7	11,8
	9,6	4,3	18,1	10,6	4,8	6,0	13,7

La variabile reddito ha un andamento abbastanza omogeneo per il pubblico di danza, jazz e prosa. La lirica e nella musica sinfonica invece si riscontra una più alta frequenza dei redditi medio alti (tra i 30 e i 60 milioni) (fig. 7a, tab. 5b e fig. 7c).

Fig. 7 a) Fasce di reddito del pubblico per tipologia di spettacolo



Tab. 5 c) Fasce di reddito

	NON RISPONDE MENO DI 30 MILIONI		TRA 30 E 60 MILIONI		OLTRE 60 MILIONI
MUNDUS	30,8	28,8	31,7		8,7
BANDE MILITARI	42,6	38,3	15,3		3,8
MUSICA & DANZA	27,5	41,7	23,5		7,4
PAVAGLIONE ESTATE	21,2	36,5	36,5		5,9
RAVENNA FESTIVAL	27,1	24,5	33		15,4
SAGRA					
MALATESTIANA	27,4	23,1	34,2		15,4
SANTARCANGELO	19,6	54,9	21,6		3,9

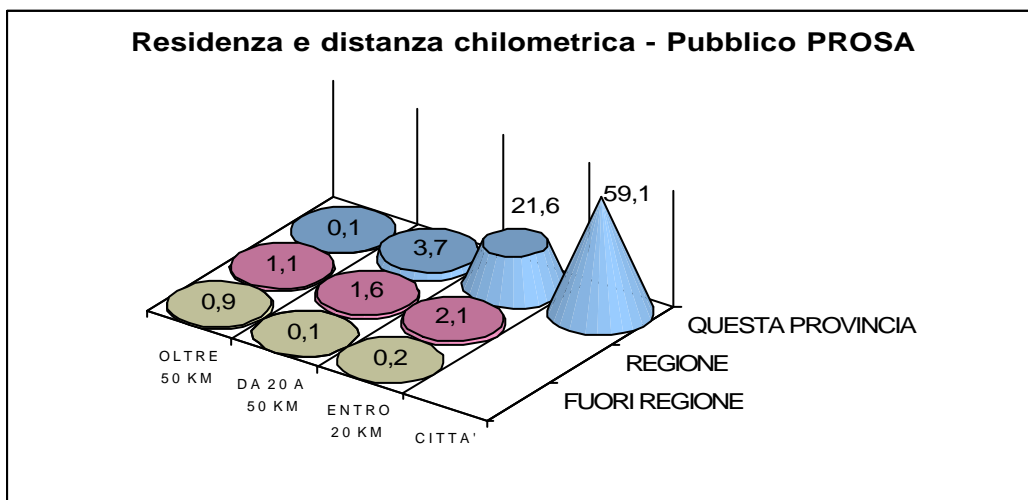
1.3. MOBILITA' DEL PUBBLICO

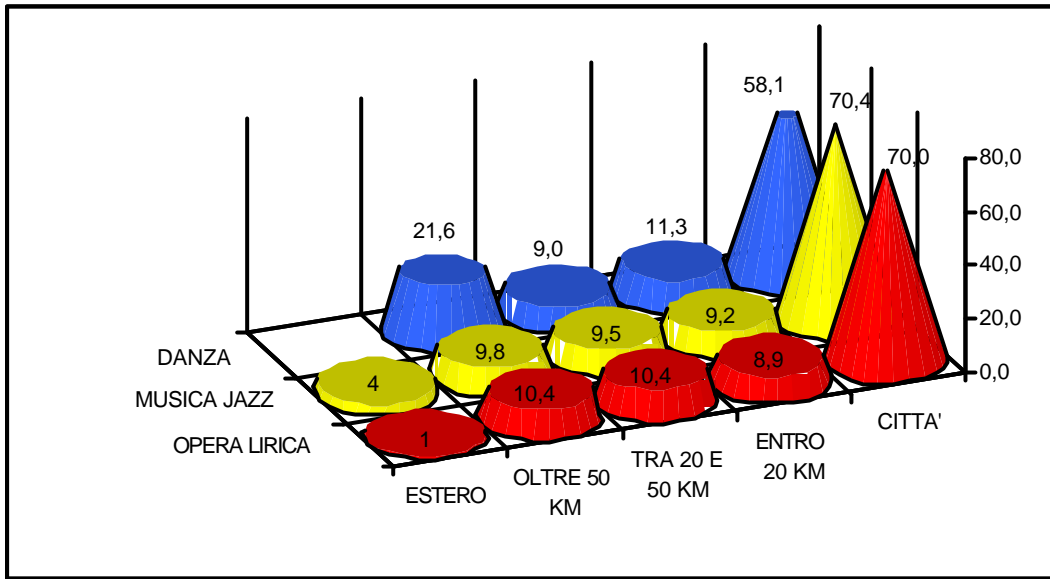
L'analisi del "pendolarismo culturale" è importante per più di un aspetto. La disponibilità allo spostamento è un importante indicatore del tipo di investimento economico che si è disposti ad affrontare pur di soddisfare la propria esigenza di arricchimento culturale; infatti, dato che lo spostamento implica un costo, è da considerarsi direttamente correlato all'intensità di preferenza.

Il dato sulla mobilità inoltre risulta di notevole utilità ai fini della taratura delle politiche regionali di intervento a sostegno del comparto dello spettacolo dal vivo, in quanto ci informa sul potenziale bacino di utenza su cui insiste ogni singolo punto di offerta. L'analisi del pubblico pendolare è quindi fondamentale per predisporre interventi tali da garantire identiche opportunità di fruizione culturale a tutti quei cittadini che sono svantaggiati dalla distanza dai luoghi preposti all'offerta.

I dati relativi alla mobilità sono con tutta evidenza influenzati dalla composizione e dalla distribuzione territoriale dell'offerta, caratterizzata da un notevole policentrismo di alcuni generi (prosa) e dalla maggiore concentrazione di altri (opera lirica). Il pubblico della prosa proviene infatti, per una quota pari all'80% del campione dell'indagine sul pubblico teatrale [1999], da un ambito territoriale compreso entro 20 chilometri dal teatro indagato. Il pubblico dei concerti sinfonici e da camera mostra una mobilità maggiore, come pure quello della lirica. La maggiore propensione allo spostamento del pubblico di lirica, danza e jazz, ha trovato conferma anche nella indagine del 2000 in cui si è verificato come quasi un quarto del pubblico complessivo abbia percorso più di 20 chilometri, (fig. 8, a, c).

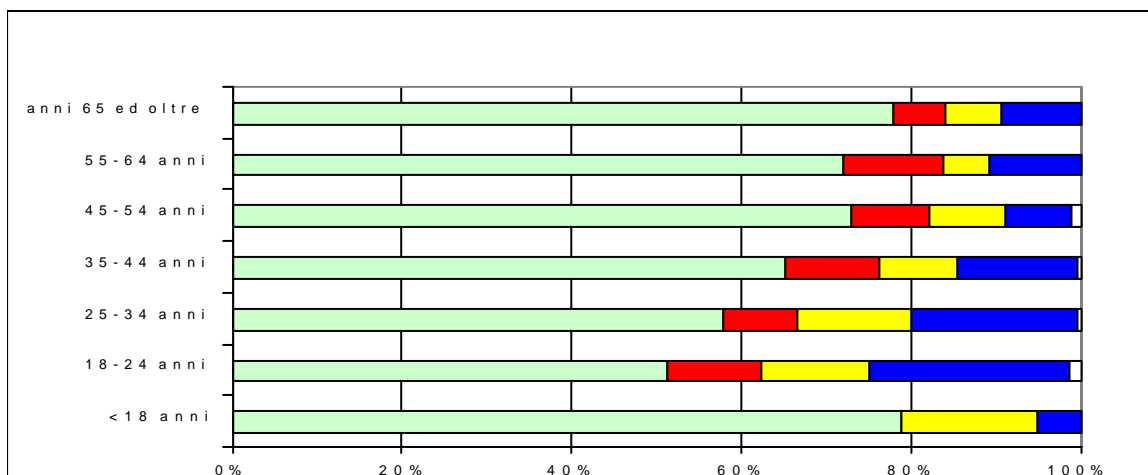
Fig. 8 a, c) **Residenza e distanza chilometrica del pubblico per tipologia di spettacolo**





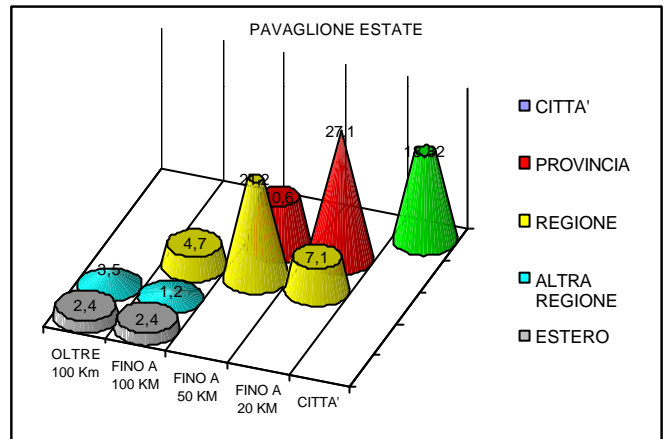
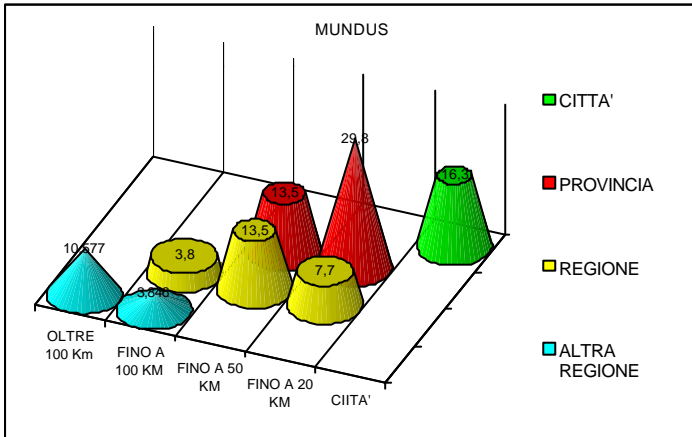
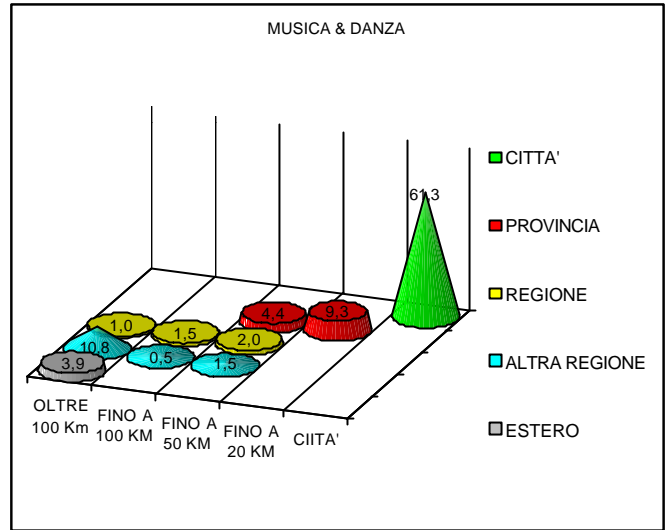
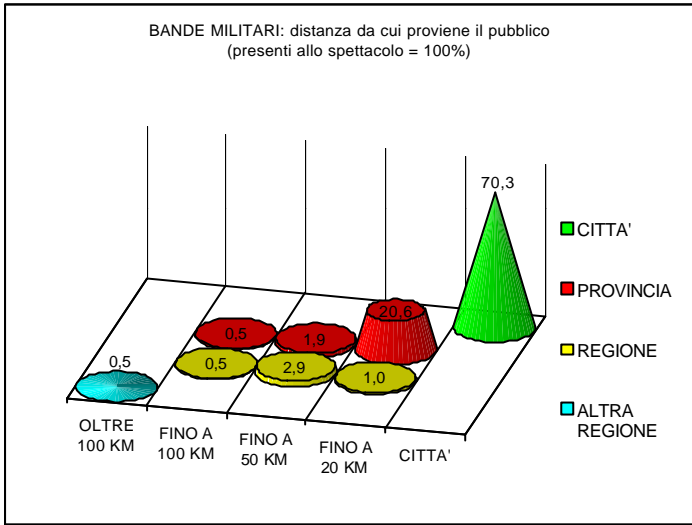
Volendo approfondire il profilo socio-economico del pubblico meno stanziale, si può sottolineare la correlazione negativa tra età e distanza chilometrica percorsa. Infatti all'aumentare dell'età la quota di pubblico che percorre più di 20 chilometri diminuisce progressivamente, la tendenza si modifica nelle fasce di età più avanzate, dai 55 anni in su (fig 9 c).

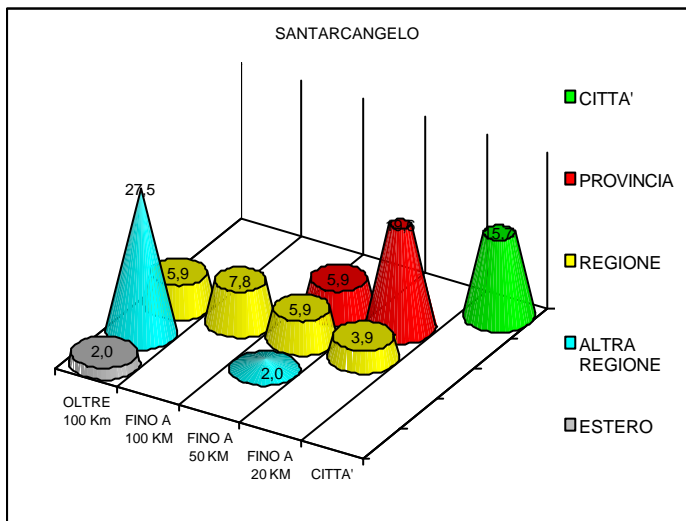
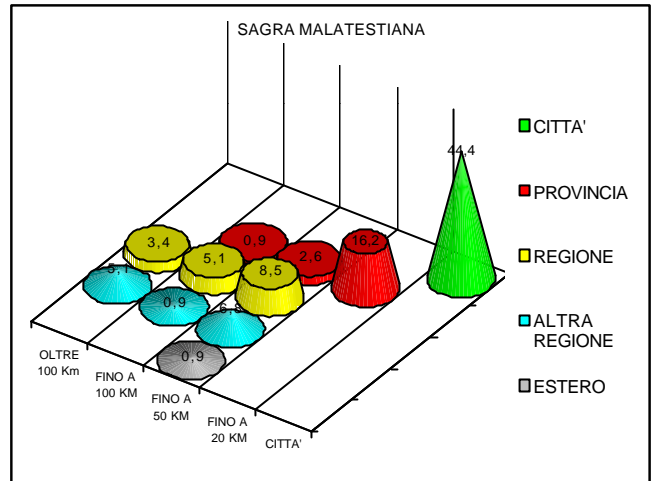
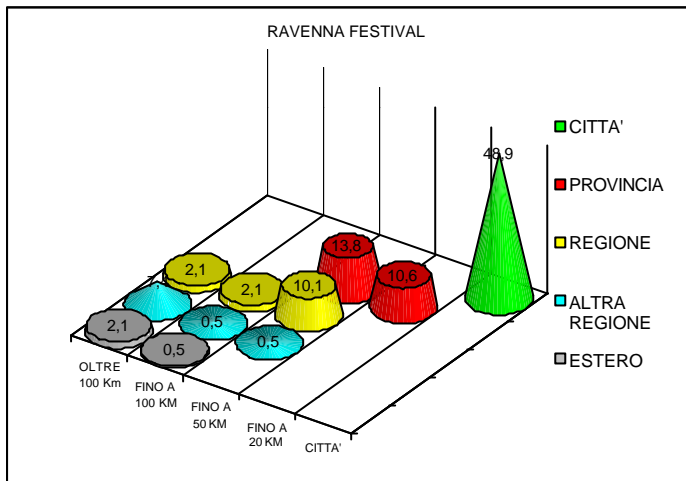
Fig 9 c) Fasce d'età e provenienza del pubblico



Il quadro muta sensibilmente se analizziamo la propensione agli spostamenti del pubblico dei festival estivi: nel suo insieme, poco meno del 50% del pubblico risiede nel comune in cui svolge l'iniziativa. Per assistere alle opere liriche proposte dai festival estivi, quasi il 37% del pubblico percorre più di 50 chilometri, una quota di gran lunga superiore a quella invernale (inferiore al 20%). Nel caso di alcuni festival, come ad esempio Santarcangelo Teatri, quasi la metà del pubblico sondato (43,2%), prettamente giovanile, ha percorso più di 50 km (fig. 10 b).

Fig. 10 b) **Residenza e distanza chilometrica del pubblico per festival**





1.4. FREQUENZA

Questa parte delle ricerche è riservata all'analisi di alcune caratteristiche che ineriscono la scelta specifica del consumatore, ponendo da una parte il consumo di spettacolo dal vivo in confronto con altri tipi di consumi legati al tempo libero, e dall'altra investigando i fattori che favoriscono la frequenza delle tipologie di spettacolo.

La metodologia adottata mira quindi a discriminare il pubblico dello spettacolo dal vivo per individuare la struttura delle preferenze degli spettatori e il loro grado di fedeltà alle istituzioni produttrici. I risultati ottenuti dai questionari sottoposti al pubblico rivelano che circa la metà del pubblico intervistato è abbonato (fig. 11a). E' un dato che ricorre tanto nella ricerca sul pubblico del teatro di prosa [1999], che in quella sul pubblico della lirica, della danza e del jazz [2000].

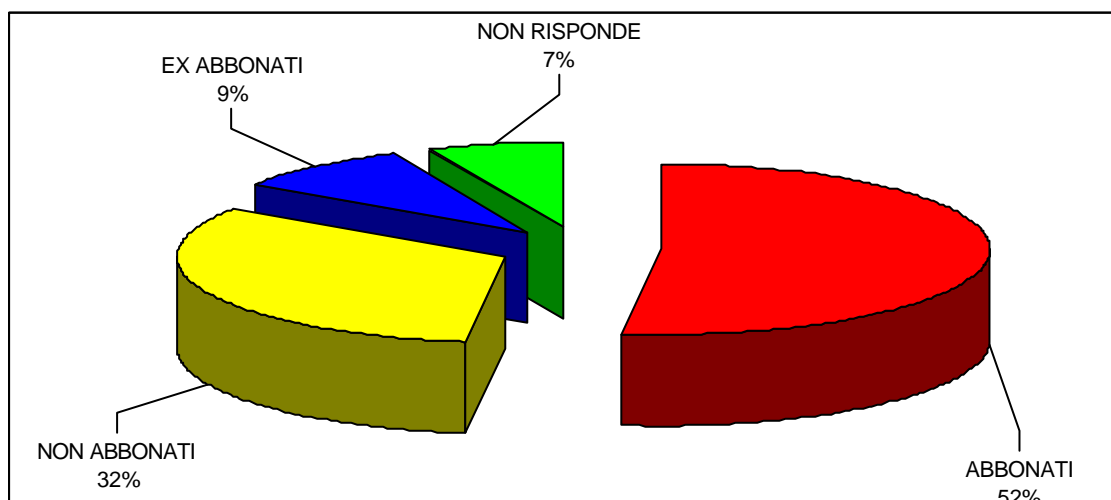
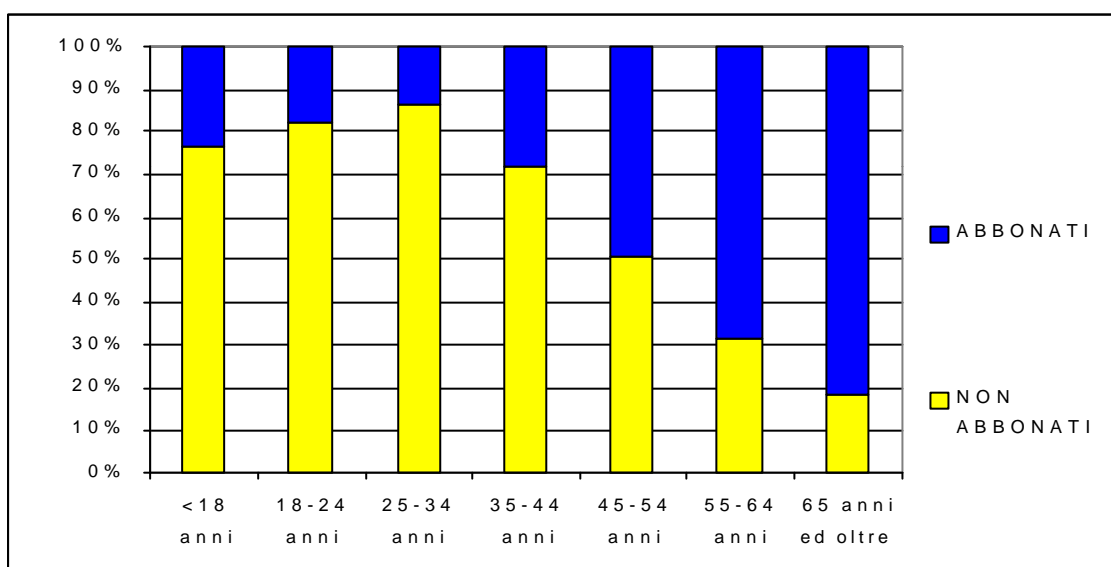


Fig. 11 a) **Paganti e Abbonati**

La maggior parte del pubblico in possesso dell'abbonamento appartiene alle fasce di età più avanzate; infatti esiste una correlazione di segno positivo tra età e numero di abbonati (al crescere dell'una aumenta anche l'altra). Come dire che i giovani sono meno disposti a programmare l'impiego del proprio tempo libero con largo anticipo (fig. 12 c). Il dato è, con tutta probabilità, da collegare a quello sulla mobilità. Infatti nelle fasce di età più giovani (come si è già avuto modo di sottolineare) si registra anche la maggiore propensione allo spostamento, mentre al crescere dell'età il pubblico è più stanziale e più fedele al proprio teatro.

Fig. 12 c) **Correlazione tra lo stato di abbonato e l'età**



Il grado di fedeltà (misurato attraverso la lunghezza temporale della frequenza) fatto registrare dal pubblico del teatro è incoraggiante: circa il 12% del pubblico frequenta il teatro in cui è stata fatta la rilevazione [1999] da oltre 20 anni e quasi un terzo lo frequenta da non più di cinque anni (tab. 6 a). Ciò sembra indicare che, se da una parte c'è un alto grado di continuità nel consumo di spettacoli dal vivo, dall'altra siamo in presenza di un sensibile ricambio generazionale.

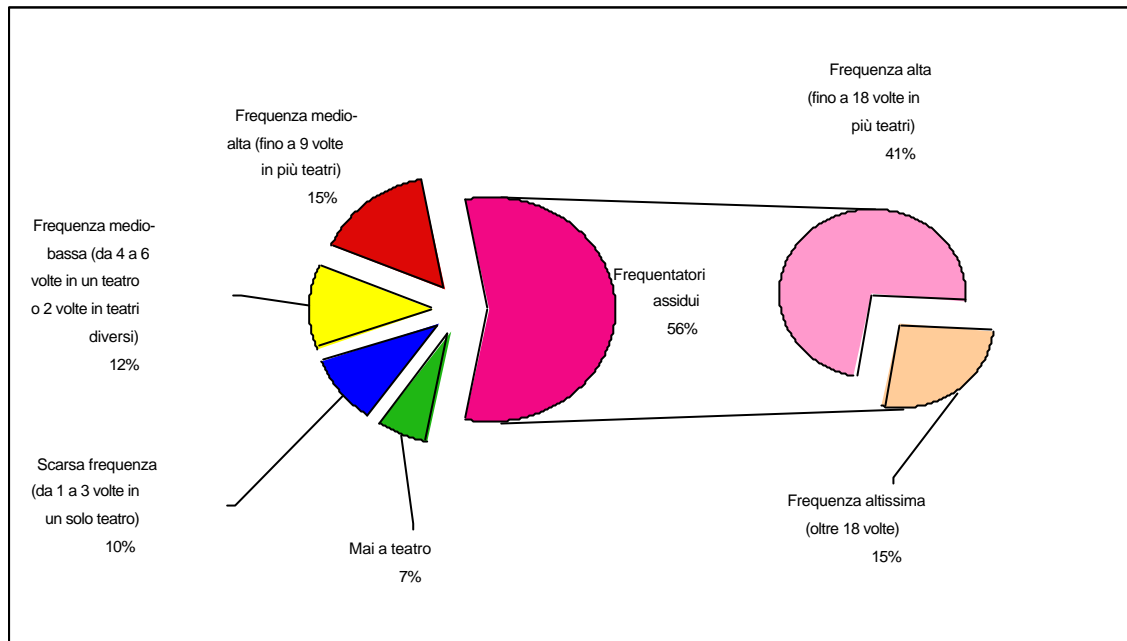
Tab. 6 a) Anni di frequenza ai teatri del campione

TEATRO	FINO A 5 ANNI	DA 6 A 10 ANNI	DA 11 A 15 ANNI	DA 16 A 20 ANNI	OLTRE 20 ANNI	NON RISPONDE
ALIGHIERI Ravenna	18,9	24,3	13,5	13,5	8,1	21,6
ARIOSTO Reggio Emilia	27,4	19,9	6,6	9,5	19,9	16,6
BONCI Cesena	28,3	17,4	12,1	9,7	11,2	21,2
BORGATTI Cento	22,7	22,7	1,5	9,1	24,2	19,7
COMUNALE Carpi	21,3	13,4	5,5	18,1	22,0	19,7
CAVALLERIZZA Reggio Emilia	34,2	18,4	0,0	5,3	5,3	36,8
DUSE Bologna	24,9	13,1	7,5	10,8	22,5	21,1
SANTUARIO Fiorano	12,5	12,5	0,0	0,0	0,0	75,0
STIGNANI Imola	22,8	29,1	5,1	19,0	7,6	16,5
ROSSINI Lugo	41,4	14,3	4,3	1,4	2,9	35,7
MASINI Faenza	44,9	20,9	2,6	6,0	10,7	15,0
MUNICIPALE Piacenza	13,6	4,5	18,2	9,1	22,7	31,8
REGIO Parma	26,5	11,8	17,6	2,9	20,6	20,6
COMUNALE Riosaliceto	53,7	23,9	1,5	3,0	1,5	16,4
COMUNALE Bologna	23,6	14,9	8,7	11,3	19,5	22,1
TEATRI DI VITA Bologna	50,0	10,9	0,0	0,0	0,0	39,1
TESTORI Forlì	39,7	28,5	7,3	9,9	0,0	14,6
VALLI Reggio Emilia	18,3	11,4	11,4	12,1	22,5	24,2
TOTALE (media)	29,2	17,3	6,9	8,4	12,3	26,0

Nell'indagine sulla mobilità del pubblico della danza, della lirica e della musica jazz [2000], si è proceduto poi ad un passo ulteriore. E' stato chiesto al pubblico di indicare l'affluenza alle stagioni degli altri teatri della città, della regione e di quelli fuori regione. Il risultato che emerge consente di suddividere il pubblico in quattro gruppi: i non frequentatori (coloro che non sono mai stati a teatro durante l'ultima stagione), gli scarsi frequentatori (hanno frequentato un solo teatro non più di tre volte), quelli che presentano una frequenza discreta (4-6 spettacoli in vari teatri della regione o 6 in 2 teatri), quelli che mostrano una frequenza medio-alta (fino a 9 spettacoli in vari teatri regionali) ed infine, i frequentatori assidui, coloro cioè che vanno a teatro da un minimo di 7 a 18 volte a stagione (fig. 14c).

E' significativo notare che la maggior parte di coloro che hanno risposto si collochi in queste due categorie. Il pubblico dei teatri quindi risulta costituito, in misura maggiore da grandi consumatori, spettatori appassionati e specializzati che "inseguono" gli spettacoli nei vari teatri regionali. Come dire che quella del consumo di spettacolo è, come tutte le pratiche culturali, una pratica che si autoalimenta con la ripetizione.

Fig 14 c) **Suddivisione del pubblico in base alla frequenza**



Questo dato è confermato anche dalla ricerca sui festival [1999¹]: considerando la frequenza al festival e quella a teatro durante l'anno, emerge che il numero delle persone che non vanno mai a teatro, di norma nei festival estivi assistono a pochi spettacoli. Per contro, gli abbonati a stagioni teatrali sono presenti soprattutto tra coloro che affermano di assistere a oltre tre spettacoli di un festival (tab. 7b).

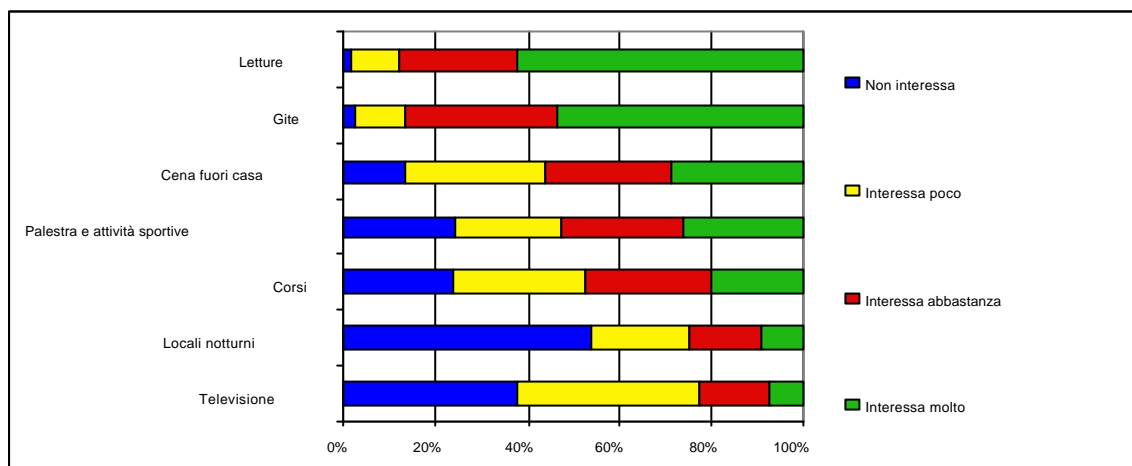
Tab 7 b) **Frequenza ai festival e al teatro**

NUMERO DI SPETTACOLI VISTI AL FESTIVAL	FREQUENZA ALLE STAGIONI TEATRALI					Non risponde
	Non va mai a teatro	Si reca a teatro non più di 3 volte	Si reca a teatro fino a 5 volte	Si reca a teatro oltre 6 volte	E' abbonato ad una stagione teatrale	
Solo questo spettacolo	44,5	34,8	14,7	18,6	14,2	10,3
Fino a 3 spettacoli	25,5	32,2	34,3	26,1	13,6	12,6
Fino a 5 spettacoli	3,6	4,9	7	14,4	2,5	6,9
Oltre 5 spettacoli	2,7	11,2	21	25	42	11,5
Tutti gli spettacoli	12,7	6	9,1	11,2	21,6	6,9
Non risponde	10,9	10,9	14	4,8	6,2	51,7

Il profilo tipo del consumatore di spettacolo dal vivo può essere ricostruito con maggior precisione se aggiungiamo, al dato sulla frequenza, anche una serie di considerazioni relative all'impiego del tempo libero: quali sono le attività prevalenti nel tempo libero degli spettatori e quale è il grado di interesse manifestato per questo tipo di attività.

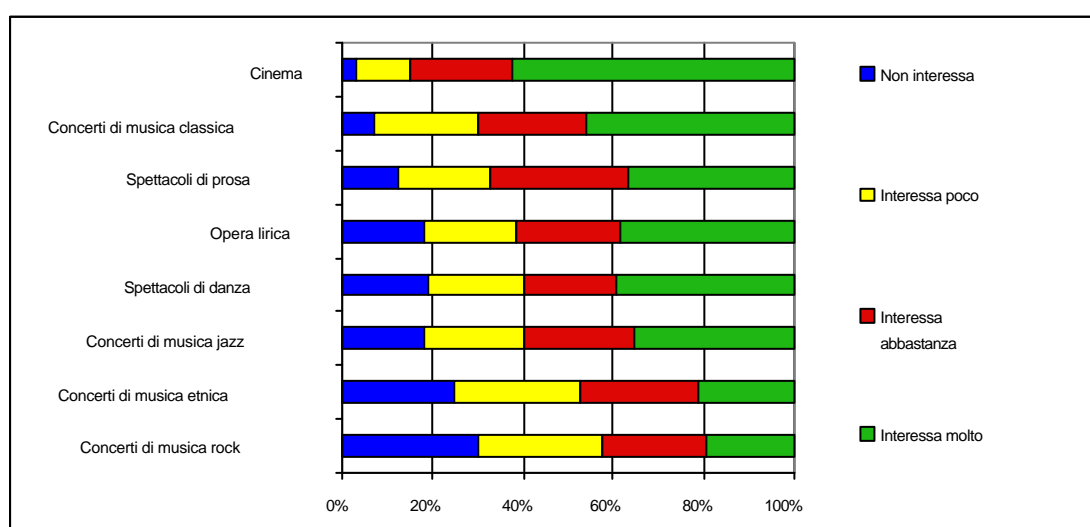
L'analisi delle attività prevalenti del pubblico del teatro dimostra, una volta di più, che siamo in presenza di una porzione di popolazione del tutto peculiare. La maggior parte del pubblico del teatro infatti è solita investire il proprio tempo libero in attività con una forte connotazione culturale (fig. 16c).

Fig 16 c) **Grado di interesse per le attività del tempo libero**



E' un pubblico di lettori e di viaggiatori, che poco apprezza la televisione e che, semmai, nell'ambito dei diversi generi dello spettacolo, sceglie più facilmente il cinema o un concerto di musica classica (fig. 17c).

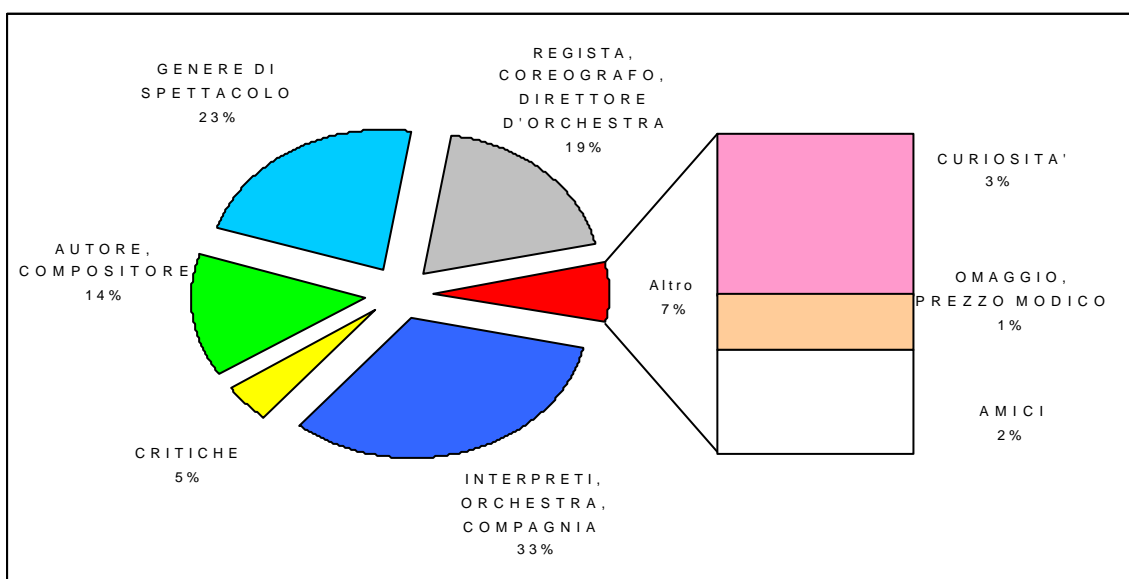
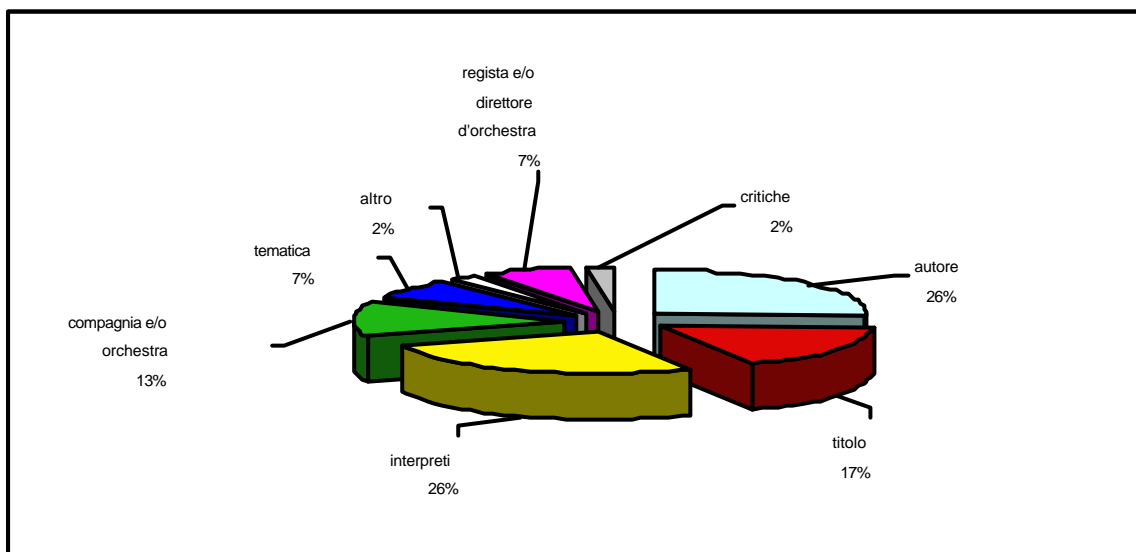
Fig 17 c) **Preferenze del pubblico per i vari generi di spettacolo**



1.5. LE DETERMINANTI DELLA DOMANDA

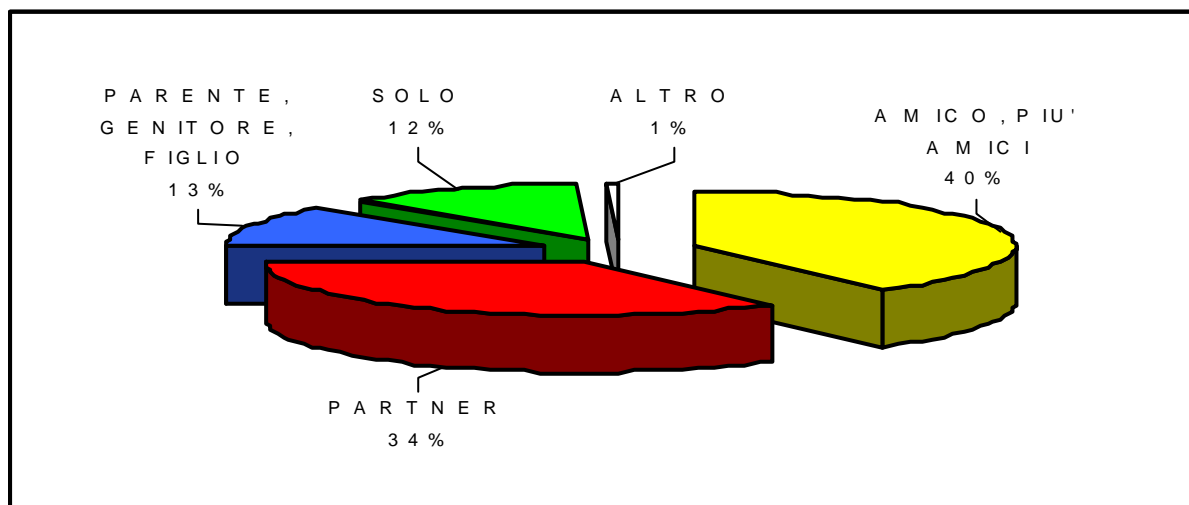
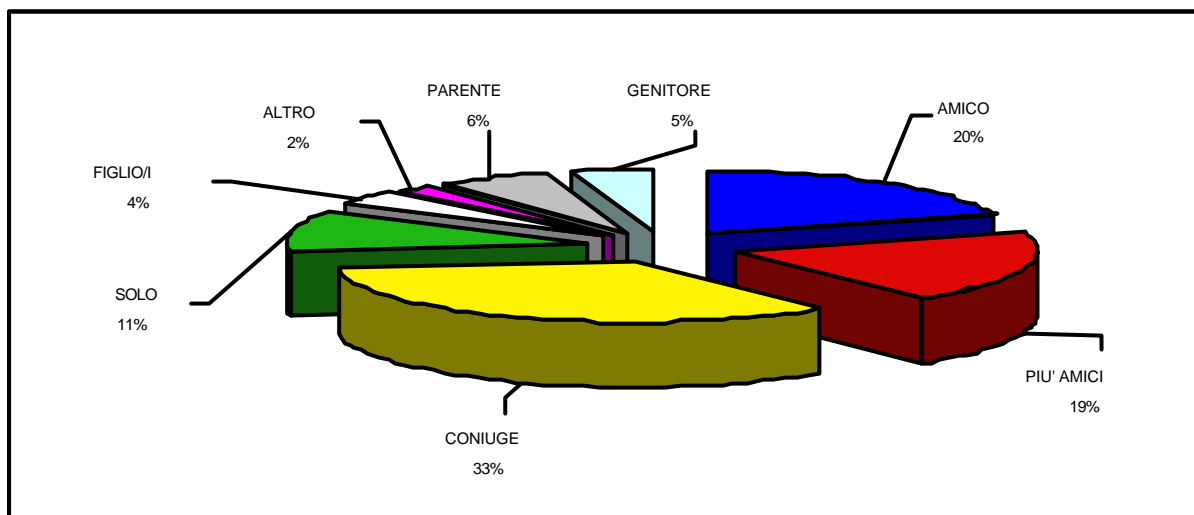
In questa sezione del rapporto sono raccolti i risultati delle indagini che illustrano i criteri di scelta del consumo di spettacolo ovvero le determinanti della domanda tra le alternative disponibili. Le più significative appaiono gli interpreti, il regista, il coreografo o il direttore d'orchestra, e il genere di spettacolo (fig. 18, a, c).

Fig 18 a, c) **Fattori di scelta**



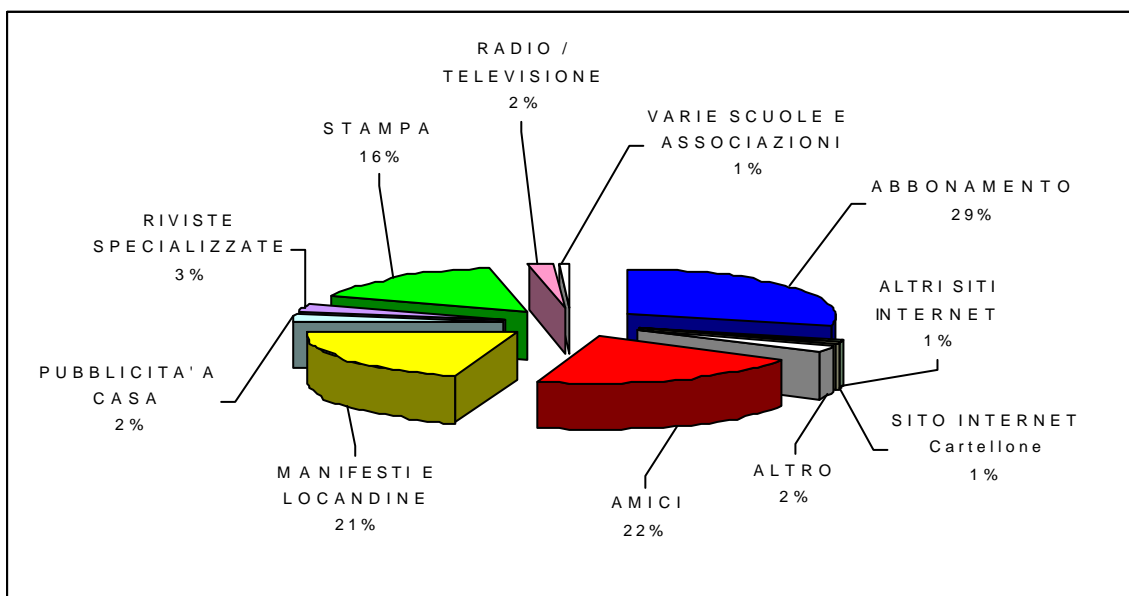
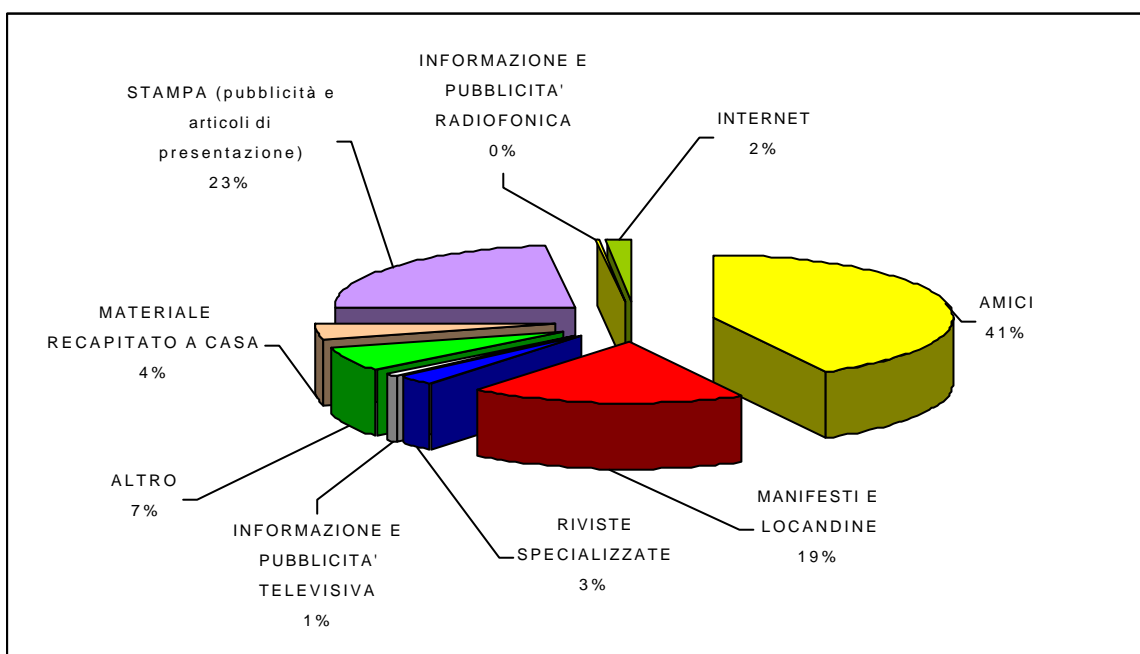
Nella scelta di assistere ad uno spettacolo gli aspetti di socializzazione sono molto importanti: raramente gli spettatori si recano ad uno spettacolo da soli; più spesso scelgono di condividere insieme ad amici o a persone del proprio nucleo familiare questa esperienza culturale e ricreativa (fig. 19, a, c). Tale modalità di fruizione rispecchia la duplice valenza - culturale e ricreativa - dello spettacolo dal vivo, che è connotato dalla compresenza di momenti individuali e momenti collettivi.

Fig 19 a, c) **Con chi ci reca a teatro**



Analizzando l'iter decisionale del pubblico, è importante considerare i canali d'informazione attraverso i quali si è venuti a conoscenza dell'evento di spettacolo e che hanno maggiormente influenzato la scelta. Tra gli strumenti informativi un posto di tutto rilievo è assunto dal "consiglio di amici e conoscenti", il cosiddetto "passaparola". Manifesti e locandine incidono in misura altrettanto considerevole, seguiti dalla stampa, mentre l'utilizzo del web sta via via acquisendo sempre più popolarità (fig. 20, a, c, tab. 8b). I canali d'informazione prendono parte alla promozione del "prodotto spettacolo", variabile essenziale del marketing mix, e pertanto strumento strategico degli operatori dello spettacolo.

Fig 20 a, c) **Le fonti di informazione**



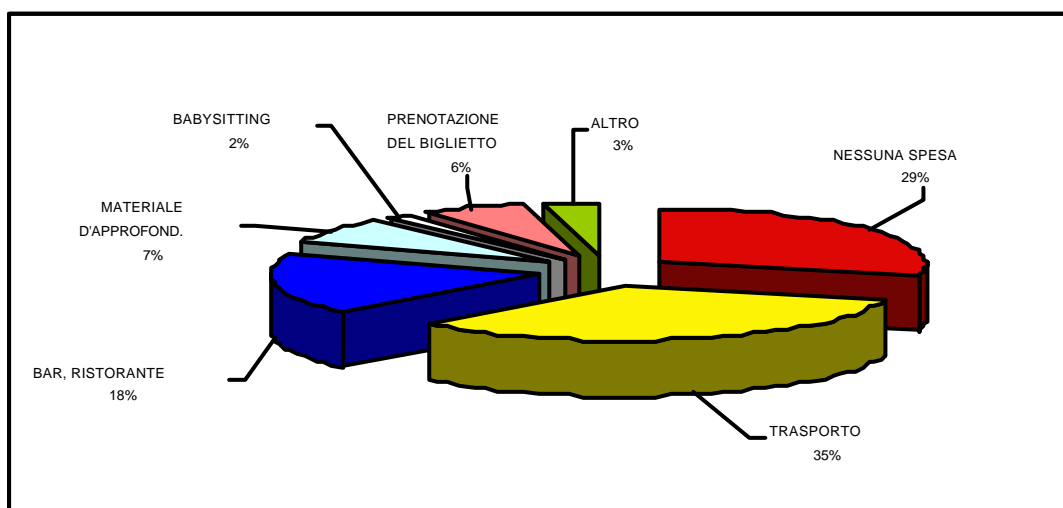
Tab 8 b) **Le fonti di informazione**

	VALORI %	VALORI ASSOLUTI
AMICI	25,6	295
MANIFESTI E LOCANDINE	18,4	212
INFORMAZIONE RECAPITATA A CASA	4,0	46
ARTICOLI SULLA STAMPA	18,3	211
PUBBLICITÀ SULLA STAMPA	15,5	179
INFORMAZIONE RADIOFONICA E TELEVISIVA	4,2	49
PUBBLICITÀ RADIOFONICA E TELEVISIVA	1,9	22
RIVISTE SPECIALIZZATE	4,2	49
INTERNET	1,6	19
ALTRO	6,2	71
TOTALE	100,0	1153

1.6. SPESA DELLA SERATA, SERVIZI AGGIUNTIVI E INTEGRATIVI

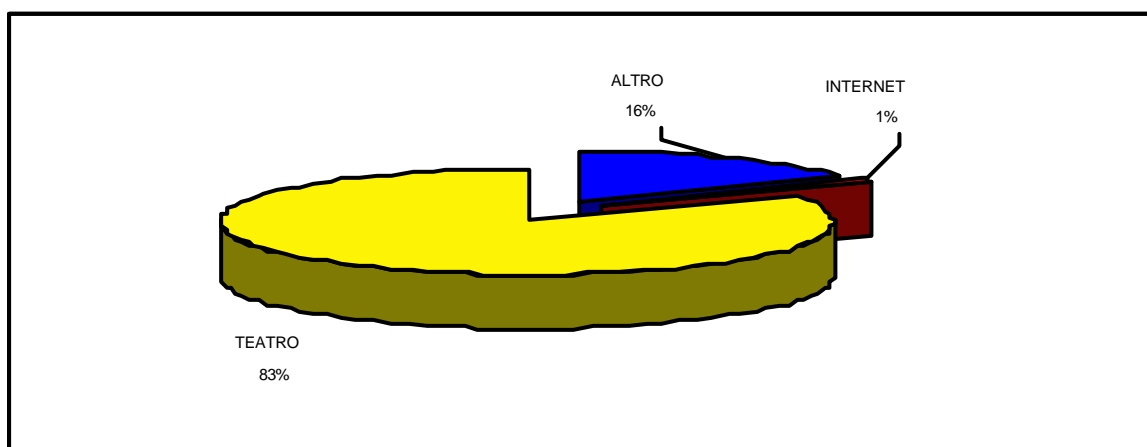
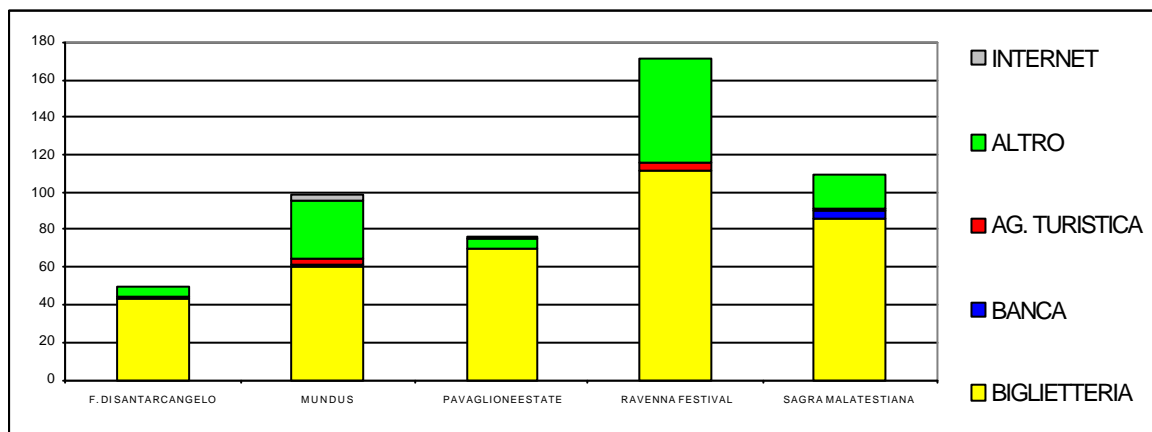
Nello studio della fruizione di spettacoli dal vivo un elemento non trascurabile è sicuramente rappresentato dall'incidenza di possibili servizi aggiuntivi e integrativi che oltre alle spese che si riferiscono al biglietto, concorrono a quantificare il costo complessivo della serata. Intendiamo, pertanto, i costi legati al trasporto, alle consumazioni al bar oppure al ristorante, all'eventuale baby-sitter, al materiale d'approfondimento, fino al parcheggio o all'albergo (fig. 21c). La valutazione del cosiddetto "indotto-spettacolo", effettuata dalle indagini prese in esame, evidenzia, ancora una volta, come lo spettacolo è un prodotto culturale strettamente legato al contesto in cui avviene: l'andare a teatro è un'esperienza spesso complessa e articolata, di cui lo spettacolo è il fulcro che motiva la partecipazione, ma non la esaurisce, dal momento che il costo complessivo dell'intera operazione, supera a volte in maniera considerevole il prezzo del biglietto.

Fig 21 c) **Spese aggiuntive rispetto al prezzo del biglietto effettuate nella serata**



Per quanto riguarda la reperibilità del biglietto, la maggior parte degli spettatori è solita acquistarlo direttamente al botteghino del teatro la sera dello spettacolo. Tra le altre modalità di acquisizione, è frequente delegare ad un amico l'acquisto del biglietto o procurarselo in altri luoghi, quali banche, associazioni culturali, circoli del dopolavoro, rivendite specializzate, ecc. (fig. 22, b, c1, 2).

Fig 22 b, c1, 2) **Acquisto del biglietto**



In ultima battuta, è stato analizzato il grado di soddisfazione degli spettatori per alcuni servizi aggiuntivi che corredano, in certi casi, l'offerta dell'evento di spettacolo. Si è constatato come il pubblico si divide in due grandi gruppi: i "soddisfatti" che sono più della metà del totale, e i "non soddisfatti". Nell'offerta dei servizi aggiuntivi, non risultano particolarmente apprezzati la gamma degli abbonamenti attualmente predisposti e il prezzo del biglietto d'ingresso; la presenza del bookshop e della caffetteria è un elemento di forte gradimento, mentre gli spettatori sono abbastanza soddisfatti della pulizia dei locali, della cortesia del personale e del materiale informativo realizzato dal teatro (fig. 23, a e c).

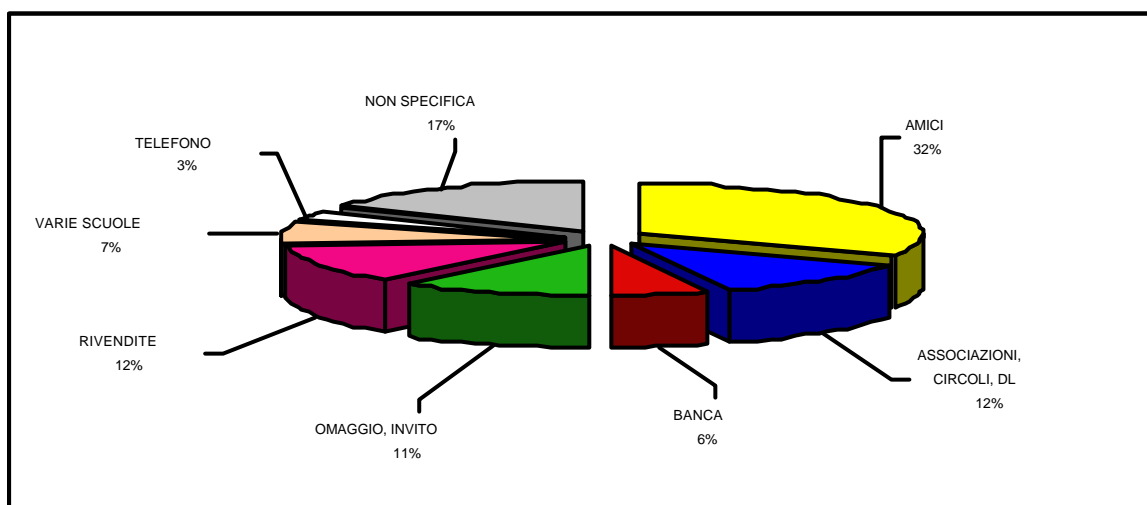
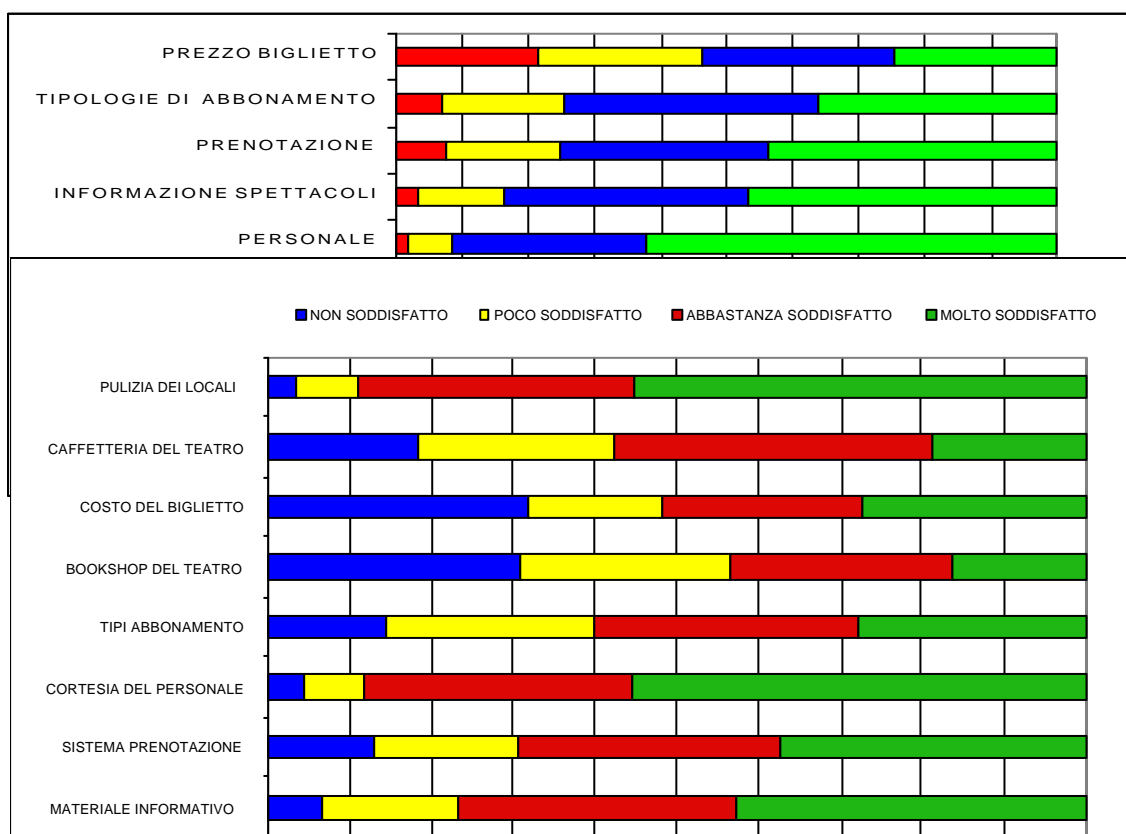
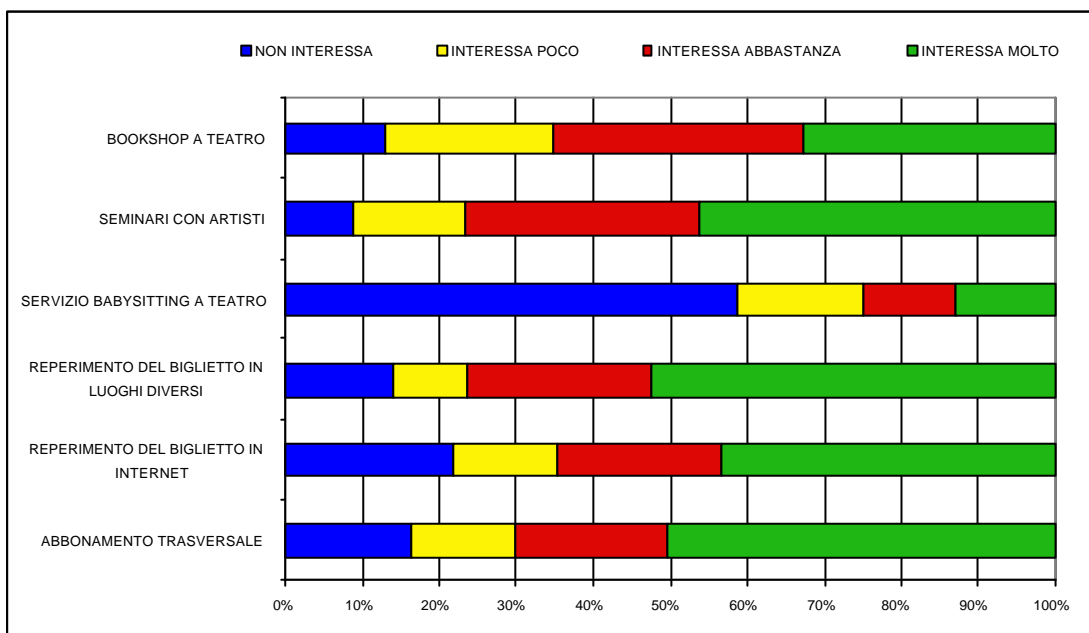


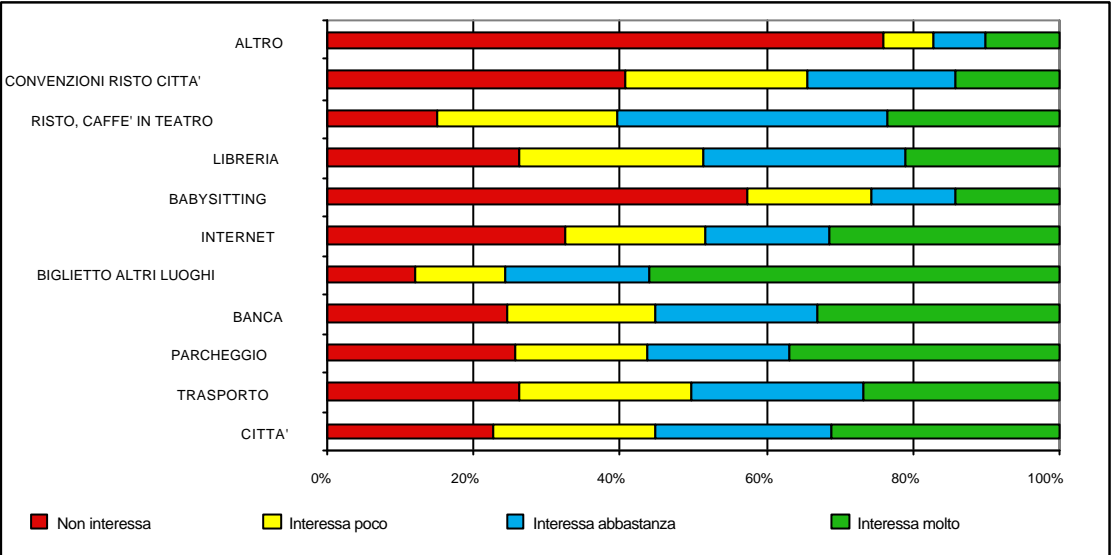
Fig 23 a, c) **Soddisfazione per i servizi aggiuntivi**



Si registra, inoltre, un interesse notevole per tutti i servizi aggiunti proposti, ad eccezione del servizio babysitting, che sembra interessare una ristretta minoranza dell'attuale pubblico. E' significativo l'interessamento rivolto alla diversificazione degli abbonamenti, segnale di conferma dell'esigenza di attuare una politica dei prezzi calibrata sulle necessità degli spettatori (fig. 24, a e c).

Fig 24 a, c) **Grado di interesse manifestato per servizi aggiuntivi**





2. IL PUBBLICO POTENZIALE

Introduzione

Il percorso di ricerca e di indagine della domanda compiuto dall'Osservatorio Regionale dello Spettacolo, si snoda lungo una linea direttiva che prevede, dopo la ricognizione sulle caratteristiche generali del pubblico effettivo, l'analisi della domanda potenziale per i diversi segmenti dello spettacolo dal vivo. In tale ottica sono state realizzate due ricerche: *l'Indagine pilota per l'analisi della domanda potenziale di spettacoli ed eventi culturali dal vivo in Emilia Romagna* e *l'Indagine qualitativa: focus group per lo studio della domanda inespressa*, che si distinguono l'una dall'altra per l'impianto metodologico, ma che possono essere considerate intimamente connesse rispetto alle finalità perseguite.

Se è vero infatti che le analisi condotte dall'Osservatorio in merito all'offerta di eventi di spettacolo in Emilia Romagna hanno consentito di raccogliere importanti elementi per la valutazione degli indirizzi della politica regionale per la cultura, è altrettanto vero – è sempre utile ribadirlo - che l'efficacia di tali indirizzi non può essere valutata solo sulla base della domanda espressa, cioè di quella soddisfatta dalle politiche adottate. Occorre rivolgere l'attenzione anche, se non soprattutto, a quell'universo magmatico e dai contorni indefiniti rappresentato dal pubblico potenziale.

2.1. METODOLOGIE E OBIETTIVI

Le due indagini sono state realizzate facendo ricorso a metodologie mutuata dalla ricerca sociologica.

La prima indagine presa in esame, adotta la metodologia di ricerca del focus group, metodologia che utilizza in parte le tecniche del colloquio psicoanalitico, guidato da un moderatore allo scopo di rilevare atteggiamenti e comportamenti delle persone nei confronti di un determinato prodotto/servizio. Per la selezione del campione sono state individuate tre aree rappresentative delle diverse realtà dell'Emilia Romagna sia da un punto di vista della distribuzione territoriale che della programmazione:

- Parma, al nord, ricca di tradizioni teatrali;
- Rimini, ad est, città turistica e ricca (soprattutto nel periodo estivo) di attività anche innovative in ambito teatrale;
- Bologna, al centro, capoluogo semimetropolitano che contempla tutti i generi e riassume tradizioni e nuove tendenze del teatro.

Tenendo conto delle diverse esigenze in rapporto all'età sono stati effettuati due focus per area, per un totale di sei focus group nella regione. In ciascuna città prescelta è stato selezionato un campione di individui secondo i seguenti parametri:

- ❑ **età:** un gruppo 18-40 anni (50% 18-29 anni ; 50% 30-40 anni)
un gruppo 41-65 anni (50% 41-54 anni; 50% 55-65 anni)
- ❑ **sesso:** 50% maschi 50% femmine presenti in ciascun gruppo ed in ciascuna fascia di età;
- ❑ **classe:** media, medio-alta;
- ❑ **istruzione:** scuola media superiore (frequenza o diploma), laurea

Per quanto riguarda l'indagine pilota sul pubblico potenziale, si è scelto di limitare l'ambito dell'indagine campionaria al pubblico giovanile (18-34 anni).

Si tratta, dunque di una fascia di popolazione per la quale è possibile osservare le differenze nell'azione di diverse variabili, che riguardano il contesto e le scelte di vita rispetto alla dimensione e alle caratteristiche dei consumi culturali e della domanda potenziale di spettacoli dal vivo.

L'ambito territoriale interessato dall'indagine comprende una sola area geografica dell'Emilia Romagna, cioè l'area del bolognese (capoluogo e 2 comuni). Per quanto riguarda invece la definizione della popolazione di riferimento si è giunti alla definizione di pubblico potenziale, composto da tutti gli individui che nell'ultimo triennio (1998-2000) siano andati ad assistere ad uno spettacolo dal vivo, di qualsivoglia genere artistico, in almeno 4 occasioni.

Complessivamente dunque sono state intervistate 503 unità o individui della classe giovani e gli intervistati sono stati divisi quasi a metà tra i due sessi, con il 52,7% di uomini e il resto del campione fatto di donne.

Prevalenti nel campione sono le fasce di età dai 25 ai 29 anni e dai 30 ai 34 anni, cioè le due fasce più elevate della popolazione selezionata per condurre l'indagine: complessivamente circa il 72,6% del campione complessivo.

Con riferimento alla provenienza degli intervistati, così come richiesto, oltre il 65% del campione risiede a Bologna, mentre quasi l'11% e quasi il 19% risiede rispettivamente a Zola Predosa e a Casalecchio sul Reno.

Quanto al titolo di studio, vista l'età prevalente e media degli intervistati, il 57% degli individui ha il diploma di scuola media superiore, il 21,5% ha già conseguito la laurea, mentre il 20% frequenta la scuola media superiore ed ha solo il diploma di scuola media inferiore.

Una indagine sulla domanda potenziale ha, allo stato attuale, due distinte **finalità**:

- la prima attiene al piano metodologico e riguarda l'impostazione di un modello di ricerca sulla domanda potenziale, che passi attraverso la validazione delle ipotesi di lavoro, delle fasi di indagine e degli strumenti da utilizzare;
- la seconda attiene al merito della ricerca, è cioè alla possibilità di cominciare a raccogliere indicazioni puntuali sulla domanda potenziale e sulle principali variabili che la condizionano.

Rispetto ai due macro-obiettivi di indagine, si ritiene che le **aree conoscitive** da esplorare già con questa indagine pilota siano numerose e allo stato attuale tutte ugualmente interessanti:

- a. il legame tra le caratteristiche socio-economico-culturali degli individui e il sistema delle variabili che attengono alla propensione per consumi culturali già manifestata e alla domanda potenziale di eventi, con particolare riferimento al contesto familiare, amicale, lavorativo oltre che al profilo anagrafico, educativo ed occupazionale dell'individuo;
- b. la ricostruzione dei modelli di consumo ricreativo e per il tempo libero del pubblico potenziale;
- c. il grado di conoscenza e di informazione del pubblico potenziale rispetto all'offerta attualmente presente nel contesto di riferimento;
- d. le preferenze del pubblico potenziale rispetto alla fruizione di spettacoli dal vivo, in termini di generi artistici, spazi ospitanti, composizione di eventuali pacchetti di offerta integrati con servizi dedicati;
- e. le preferenze del pubblico potenziale rispetto alle modalità di fruizione (orari, cadenze periodiche, servizi aggiuntivi e complementari, soluzioni alternative per la mobilità);
- f. le differenze nel sistema di preferenze, nelle abitudini di consumo e nel grado di accessibilità dell'offerta di spettacoli di prosa tra differenti contesti territoriali;
- g. la disponibilità a pagare dei consumatori potenziali, che presuppone già la considerazione della variabile di costo come di un fattore rilevante per l'influenza che ha sul volume della domanda.

L'indagine pilota ha consentito di raccogliere sul campo tutti quegli elementi che nel merito arricchiscano le informazioni disponibili sul pubblico potenziale e sulle variabili corrispondenti a possibili leve di azione per ampliare la domanda di spettacoli dal vivo.

Sul piano metodologico l'indagine pilota ha inoltre permesso:

- di selezionare tra tutte le variabili esplicative individuate quelle che in modo più significativo incidono sulla propensione al consumo di eventi culturali dal vivo, al fine di mettere a punto uno strumento di rilevazione più essenziale e più mirato per le attività di ricerca successive;
- di stimare la capacità che per ciascuna delle variabili rilevanti, i soggetti interpellati sappiano fornire anche utili indicazioni sulle modalità di intervento, facilmente traducibili sul piano operativo;

- di confermare le modalità di selezione delle aree e dei soggetti da porre al centro della rilevazione, cioè di confermare i criteri con cui viene realizzato il campionamento;
- di adottare una definizione più precisa del pubblico potenziale e della domanda inespressa, perché la definizione per differenza rispetto alla domanda espressa appare troppo generica per poter condurre ricerche mirate.

2.2. RISULTATI E LINEE GUIDA

Grazie all'ausilio metodologico del focus group, si è giunti, ad analizzare le motivazioni che sottendono la scarsa fruizione del "teatro", attraverso lo studio dei comportamenti del pubblico nel tempo libero, secondo le seguenti linee tematiche:

- il rapporto tempo libero ed attività culturali;
- il teatro nell'ambito delle attività culturali, ruolo ed importanza;
- i bisogni disattesi ed attesi nei confronti del teatro;
- le aspettative di cambiamento/miglioramento.

Da questo studio, rapportando la realtà alle varie esigenze ed aspettative, sono stati ricavati suggerimenti importanti per realizzare azioni fattibili:

- ✓ Sviluppare un'informazione più capillare attraverso box-office ed altri punti di aggregazione e negozi della città; sviluppare la pubblicità su tutti i media (anche con riferimento alle forme di prenotazione e acquisto dei biglietti).
- ✓ Programmazione differenziata, a tema, o per teatri, per tipologia di spettatori (a seconda del livello); è auspicato il supporto di brevi recensioni e forme di presentazione dello spettacolo, secondo le modalità più congeniali alle circostanze.
- ✓ Promozioni mirate a proporre pacchetti teatrali, ad esempio:
 - biglietti + cena o pub + taxi per due
 - biglietti per spettacolo in altra località della regione + albergo, soggiorno e visita a tema della città.
- ✓ Promozioni mirate ad una maggior divulgazione ed incentivazione, con diminuzione dei costi del biglietto e convenzioni o promozioni effettuate unitamente ad altre strutture: teatro e sport, (palestre).

Le politiche di intervento che l'amministrazione regionale e le amministrazioni locali devono contribuire a definire e realizzare, rispetto ai risultati che l'analisi dei dati ha consentito di illustrare in questo rapporto, devono essere impostate prendendo in grande considerazione i seguenti aspetti:

- la ricerca di forme di comunicazione più dirette e tecnologicamente avanzate e di modalità di promozione più efficaci;
- la promozione di esperienze di aggregazione per favorire la visione dello spettacolo dal vivo come evento anche aggregativo e occasione per incontrare altri coetanei nel tempo libero;
- la promozione di un sistema di prezzi e di condizioni economiche che sia differenziato rispetto alle diverse caratteristiche dei target considerati;
- l'azione di impulso da esercitare sui soggetti produttori di spettacoli perché realizzino e proponano sistemi integrati di offerta dell'evento spettacolare e dei servizi connessi.

3. CONCLUSIONI

Tra i diversi ambiti di ricerca sviluppati dall'Osservatorio Regionale dello Spettacolo un posto di tutto rilievo è occupato dagli studi sul pubblico effettivo e potenziale. Punto di partenza e linea metodologica presupposta è l'assunto in base al quale non si possa parlare di un unico pubblico, ma si debba far riferimento a più pubblici. L'area d'indagine è infatti rappresentata da una categoria collettiva costituita da individui, diversi tra loro per caratteristiche socio-demografiche, economiche che formano diversi segmenti della domanda espressa e inespressa, (coloro che non partecipano ad eventi di spettacolo).

Dal confronto con il dato nazionale, la regione Emilia Romagna si segnala poi sia per una fruizione allargata che per una offerta capillare e diffusa sul territorio. Tutti gli indicatori di offerta e di domanda concorrono a rafforzare quest'immagine di regione leader nel settore delle proposte e consumi culturali, e nella fattispecie di spettacolo. Nel 1999 con 11.356 rappresentazioni all'anno e 2.927.789 biglietti venduti, per una spesa complessiva di 70.322.825 (migliaia di lire), l'Emilia Romagna ha totalizzato in media il 9,1% dell'offerta e della domanda nazionale di spettacolo dal vivo: in Italia nello stesso anno si sono svolte infatti 123.610 rappresentazioni, sono stati venduti 32.264.214 biglietti, per una spesa di 778.835.700 (migliaia di lire). Il dato è poi riconfermato anche dagli indicatori di offerta e domanda di cinema: il numero di biglietti (2,7) e la spesa per abitante (29.135 lire) all'anno sono infatti i più alti d'Italia (media nazionale 1,8 e 17.911 lire)¹⁰.

La ricchezza di tale panorama ha spinto ad approfondire la conoscenza delle caratteristiche e dei profili dei consumatori di spettacolo, orientando l'iter degli studi e delle ricerche svolte dall'Osservatorio nell'ultimo biennio. Infatti dopo aver analizzato in maniera sistematica il pubblico effettivo, si è sentita l'esigenza di estendere l'ambito di indagine anche al pubblico potenziale, che rappresenta ancora un fattore di debolezza dell'intero settore. Era necessario pertanto indagare le motivazioni effettive della mancata partecipazione di questa ampia fascia di popolazione, certi che i risultati di tale studio avrebbero aperto nuove prospettive e linee guida per l'adozione di politiche culturali mirate e efficaci. Si è registrato, ad esempio, tra il pubblico potenziale un sorta di scarsa attenzione legata, non solo a una considerazione marginale del mezzo, a

¹⁰ SIAE, *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 1999*, Roma 2000

preconcetti, all'eccessivo costo del biglietto, ad un'informazione reputata superficiale e scarsa, ma anche al supposto decadimento del livello degli spettacoli, alla ripetitività e al mancato rinnovamento dei repertori o per contro all'esasperazione delle tendenze sperimentali. E' singolare inoltre annotare come una variabile ricorrente nelle risposte del focus group, è anche la preoccupazione di "perdere tempo", di cadere in una scelta errata.

In sintesi dai risultati delle indagini, è possibile individuare alcune linee guida e strategie d'azione per l'amministrazione regionale e le amministrazioni locali, chiamate a tradurle in politiche di intervento. Più in particolare l'attenzione degli amministratori e degli operatori culturali deve essere focalizzata sui seguenti aspetti:

- ❑ la ricerca di forme di comunicazione più dirette e tecnologicamente avanzate e di modalità di promozione più efficaci;
- ❑ l'implementazione della programmazione differenziata a tema e per tipologie di spettatori, corredata dalla promozione di un sistema di prezzi e di condizioni economiche che sia differenziato rispetto alle diverse caratteristiche dei target considerati (abbonamenti personalizzati, tessere a scalare, carnet speciali);
- ❑ l'azione di impulso da esercitare sui soggetti produttori di spettacoli affinché realizzino e propongano sistemi integrati di offerta dell'evento spettacolare e dei servizi connessi, creando sinergie e integrazioni tra diverse unità produttive di beni e attività culturali, finalizzate a incrementare il raccordo tra offerta di spettacolo e turismo culturale;
- ❑ l'incentivazione di un'opera di divulgazione e alfabetizzazione nelle scuole al fine di favorire la visione dello spettacolo dal vivo come evento anche aggregativo e occasione per incontrare altri coetanei nel tempo libero.

LE METODOLOGIE DELLA PROGRAMMAZIONE
NEI TEATRI DELL'EMILIA ROMAGNA

Progetto speciale
Studio sulle metodologie della programmazione nei teatri dell'Emilia-Romagna

Le forme gestionali nel settore dello spettacolo dal vivo

Il sistema cooperativo e lo spettacolo in Emilia - Romagna

Le Convenzioni: un fattore originale di rapporto tra pubblico e privato

Indagine conoscitiva

LE FORME GESTIONALI NEL SETTORE DELLO SPETTACOLO DAL VIVO

1. La privatizzazione della cultura e dello spettacolo

Negli anni più recenti, tutta una serie di insufficienze e insoddisfazioni ha condotto il legislatore ad avviare un ripensamento della struttura organizzativa e istituzionale del settore dello spettacolo dal vivo. Intento quanto mai apprezzabile, se si considera che questo importante settore produttivo è tuttora caratterizzato da una notevole rigidità amministrativa, sia quanto ai meccanismi dell'organizzazione interna, sia relativamente ai processi di sostegno finanziario pubblico. La scarsa flessibilità del sistema finisce per mummificarne non soltanto le scelte gestionali, ma per sottrarre in buona parte i possibili incentivi relativi all'innovazione ed alla sperimentazione, elementi indispensabili – insieme al pluralismo – per assicurare la vitalità “democratica” dello spettacolo dal vivo e della sua offerta culturale, ma anche necessari per garantirne la capacità economica di attingere a un ampio bacino d'utenza e di continuare a fornire un prodotto multidimensionale, ossia caratterizzato da benefici ricadenti su una pluralità di sfere economiche, tanto private quanto pubbliche.

Una possibile risposta a questi problemi è stata identificata, qualche anno fa, nello “svecchiamento” delle forme istituzionali dello spettacolo dal vivo, i cui operatori erano tradizionalmente divisi nella duplice schiera degli enti pubblici da una parte (con evidente egemonia finanziaria dei tredici enti lirici) e delle associazioni senza scopo di lucro dall'altra. Legati all'idea dello spreco burocratico i primi, alla volatilità di una forma organizzativa troppo generica e “leggera” le seconde, sembrava a molti che un rinnovamento delle forme gestionali potesse attivare un processo di trasformazione sostanziale nei rapporti tra istituzioni dello spettacolo dal vivo e mercato, in modo da liberarne progressivamente i bilanci dal confortante ma pesante giogo del finanziamento pubblico, e da consentire un accesso graduale ma rilevante al finanziamento proveniente da fonti private imprenditoriali e istituzionali (le fondazioni bancarie di nuova costituzione, percepite forse un po' eccessivamente come la possibile “salvezza” di tante istituzioni culturali in tendenziale crisi).

Va detto immediatamente che il vento della privatizzazione, quasi mutuato da più massicce privatizzazioni avvenute a partire dagli anni Novanta in settori più tradizionali dell'economia, continua a spirare sul settore dello spettacolo dal vivo in assenza di un qualsiasi progetto globale di ridisegno. Anche i recenti provvedimenti normativi (massimamente l'inclusione del Dipartimento dello Spettacolo nell'ampio Ministero per i Beni e le Attività Culturali) e i progetti di legge attualmente depositati in Parlamento per la discussione e l'approvazione non comportano alcuna radicale innovazione sul piano della sostanza, limitandosi a cesellare con sadica inutilità un meccanismo che avrebbe bisogno di più incisive trasformazioni anche sul piano della propria filosofia di fondo. Al contrario, i mutamenti prodotti finora e quelli che si promettono per via istituzionale non sembrano che modifiche di facciata (tra i quali spiccano, ad esempio, le proposte di modifica dei nomi delle Commissioni di esperti o del Comitato per i Problemi dello Spettacolo) prive di una reale capacità di produrre sterzate di una qualche rilevanza rispetto a un settore che – va sottolineato – continua comodamente a sopravvivere con periodiche iniezioni di denaro pubblico proveniente dai diversi livelli di governo, senza preoccuparsi per esempio della mortalità (anagrafica e culturale) dei propri spettatori, o dell'esiguità costante della quota di residenti che almeno una volta l'anno entrano in un teatro o in una sala da concerto.

Così il dibattito si è sviluppato lungo due indirizzi principali che manifestavano da una parte l'insoddisfazione per la gestione passata, e dall'altra spingevano lo spettacolo dal vivo (cominciando con la sua avanguardia, la lirica) fra le virtuose braccia del paradigma imprenditoriale:

- a) l'ingresso delle imprese private fra le fonti di finanziamento, secondo gli esempi stranieri;
- b) la possibilità di vendere beni e servizi accessori, il cosiddetto merchandising, in margine agli spettacoli.

Ora, certamente l'incremento dei finanziamenti privati e, al tempo stesso, la possibilità di conseguire significativi ricavi dalla vendita di oggetti, cibi e bevande, pubblicazioni, dischi e quant'altro possono seriamente contribuire ad allentare la pressione sul settore pubblico, stretto fra un vincolo di bilancio sempre più rigido e il dissenso potenziale che si agita ad ogni annuncio di tagli o contrazioni del sostegno allo spettacolo. Rimane tuttavia da chiarire se l'aumento degli spazi privati potesse riuscire a introdurre elementi di virtù contabile e di responsabilità gestionale in misura maggiore di quanto non si potesse ottenere con alcune incisive modifiche nella legislazione relativa al finanziamento pubblico della lirica (v. per un'analisi dettagliata sulle trasformazioni degli enti lirici in fondazioni private, Trimarchi, "Le fondazioni liriche tra stato e mercato", in *Fondazioni ed enti lirici*, a cura di G. Iudica, Cedam, 1997).

2. L'attrazione dei finanziamenti privati

Il dibattito sulla cosiddetta privatizzazione della cultura si è troppo spesso concentrato sull'evidenza fornita dai bilanci degli enti lirici e delle istituzioni musicali e teatrali che, sia pure con ampie differenze nel grado di autonomia e di responsabilità finanziaria, presentavano oggettivi limiti e imperfezioni e rivelavano una gestione per molti versi poco attenta e responsabile; però ha finito per trascurare un dato imprescindibile, rappresentato dall'unicità di ciascuna produzione, dalla mancanza assoluta di standardizzazione del prodotto, dalle esigenze di continuo adeguamento dell'offerta alla domanda, in una parola della valenza creativa e informativa della produzione culturale

La scelta della forma giuridica della fondazione di diritto privato non è, ovviamente, l'unica via praticabile. Essa è stata spinta e sostenuta da ambienti ministeriali, oltre che ovviamente dalle leggi che in fasi successive hanno sancito la trasformazione di diverse istituzioni culturali (gli enti lirici, l'Istituto Nazionale per il Dramma Antico, la Biennale di Venezia, le istituzioni concertistico-orchestrale) proprio in fondazioni o in questa forma organizzativa inedita e anomala (almeno sul piano nominale) che è la "società di cultura". Ciò ha ingenerato nelle istituzioni candidate al finanziamento statale il convincimento che soltanto trasformandosi in fondazioni di diritto privato avrebbero continuato a godere dei contributi pubblici; convincimento che si è propagato e moltiplicato – piuttosto ingiustificatamente – anche a livello regionale e locale.

Va chiarito, in questo senso, che in più d'un caso la trasformazione in ente di diritto privato ha paradossalmente indotto alcuni sponsor abituali a pretendere una serie di garanzie inedite quanto al progetto culturale o addirittura alla pianificazione finanziaria, cosa che in pendenza del regime pubblicistico nessuno aveva mai fatto. Inoltre si deve considerare che la preferenza mostrata nei fatti dalla pubblica amministrazione ed espressamente accolta dalle istituzioni culturali ha riguardato non già l'intera panoplia delle strutture organizzative privatistiche, a partire dalla semplice e flessibile associazioni senza scopo di lucro, ma essenzialmente la fondazione.

Questa forma, che presuppone un fondatore, un patrimonio e uno scopo specifico, appare estremamente rigida per istituzioni culturali che svolgono la propria azione in un ambito di difficile misurabilità e di conaturata versatilità. Inoltre va chiarito, sia pure nei limiti di questa breve nota, che la natura teoricamente privatistica delle fondazioni è stata fortemente revocata in dubbio, sul piano del diritto quanto su quello dei fatti, dalla legislazione stessa, che trasformando gli enti pubblici in fondazioni ha imposto l'adozione di uno specifico statuto, la definizione dell'organigramma e dei processi decisionali, la quota di finanziamenti che deve essere coperta da fonti non pubbliche, e

soprattutto i dipendenti e i contratti di lavoro. Non si riesce a intravedere quale fosse, in questa trasformazione, il margine imprescindibile di libera negozialità e di autodeterminazione.

Inoltre, è opportuno sottolineare che lo spostamento del peso finanziario dal settore pubblico a quello privato non si limita a introdurre verifiche e sanzioni: esse sarebbero ben praticabili anche in regime di sostegno pubblico esclusivo; si deve osservare invece che le finalità del sostegno privato, essenzialmente la ricerca di reputazione o l'acquisto di pubblico per i propri messaggi pubblicitari, spingono decisamente l'offerta di spettacolo - nella lirica così come in altri settori - verso le produzioni più apprezzate dal grande pubblico, quelle "popolari" e dalla fortuna consolidata, eliminando così progressivamente dall'offerta quelle produzioni attuali e potenziali maggiormente caratterizzate da intenti innovativi e da valenze sperimentali (v. Trimarchi, *Economia e Cultura. Organizzazione e Finanziamento delle Istituzioni Culturali*, Milano, Angeli, 1993). In altri termini, il finanziamento privato comporta un forte rischio di contrazione e omogeneizzazione dell'offerta, e soltanto un destinatario contrattualmente forte - e pertanto indipendente nelle proprie scelte artistiche - può resistere alla necessità peraltro legittima del settore privato di attrarre un pubblico numeroso e desideroso di intrattenimento.

Infine, va osservato che una concreta possibilità che le imprese private vengano indotte a sponsorizzare la cultura e lo spettacolo, e che gli spettatori siano disposti ad acquistare prodotti accessori nel foyer dei teatri d'opera non è un risultato che si possa ottenere soltanto rendendolo possibile per decreto o auspicandone la crescita nei dibattiti e nelle interviste. Un incremento della spesa privata per servizi accessori risulta piuttosto facile da conseguire: il consumo di beni e servizi accessori può risultare in linea con la recente crescita della spesa destinata alla cultura ed al tempo libero anche in Italia; il livello culturale dello spettatore medio, la sua propensione a viaggiare e ad imitare modelli di benessere più evoluti, le trasformazioni negli stili del consumo immateriale inducono a far ritenere che la quota di reddito spesa al botteghino dei teatri e nei negozi del foyer potrà crescere nei prossimi anni; tuttavia, si deve segnalare che la composizione di queste spese, dipendenti in gran parte dalla composizione dell'offerta di servizi e soprattutto dall'apprezzamento effettivo dell'offerta culturale principale, non è irrilevante, anche ai fini del ricavo complessivo che essi possono conferire ai bilanci delle istituzioni teatrali.

Più difficile, in ogni caso, appare il terreno delle concerne le sponsorizzazioni, incentivate anche in passato da esenzioni fiscali talvolta consistenti ma mai tanto diffuse nel nostro Paese quanto nel mondo anglosassone; ciò mostra che la misura fiscale, certamente indispensabile, non è da sola sufficiente a garantire la creazione di un flusso consistente di finanziamenti privati della lirica (v. in proposito, "Il sostegno privato alla cultura: una scommessa per il futuro?", in *La defiscalizzazione dell'investimento culturale. Il panorama italiano e internazionale*, Roma, Sipi, 2002).

E' la somma di una cultura del volontariato e di un sistema industriale e commerciale evoluto a produrre un certo volume di sponsorizzazioni, e in Italia tanto l'una quanto l'altro stanno appena apparendo negli ultimi anni; d'altro canto, le istituzioni culturali italiane, spesso esperte nell'attività di lobbying nei confronti delle amministrazioni pubbliche, mancano del tutto dell'abitudine e della propensione a sviluppare efficaci strategie di comunicazione istituzionale (anche nei confronti del proprio pubblico): anche questa è una condizione necessaria perché si passi dalla protezione acritica e priva di sanzioni del settore pubblico a un intervento finanziario incisivo ma rispettoso da parte del settore privato.

3. La trasformazione: da enti pubblici in fondazioni

La trasformazione degli enti lirici in fondazioni di diritto privato parte da lontano: i primi accenni ufficiali alla privatizzazione della cultura si possono rintracciare nelle indicazioni della legge 203/1995,

che da una parte riprendeva il filo legislativo dopo il trauma del referendum che aveva abrogato il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, dall'altra tentava una sostanziale inversione di rotta rispetto al passato introducendo principi di riassetto orizzontale (con la regionalizzazione) e verticale (con una discussa tassonomia delle istituzioni culturali).

Principi vaghi e imprecisi, per di più controversi per molte parti politiche del nostro Paese, tradizionalmente poco inclini ad accettare – sia da destra che da sinistra – cessioni di margini decisionali e gestionali ai privati o agli enti subcentrali di governo. Non è un caso che il decreto legge originario sia stato reiterato davanti al Parlamento per ben tredici volte, caso forse unico nella pur tormentata storia della produzione legislativa italiana, a marcare con evidenza l'incertezza e il disagio con cui questi principi venivano accolti.

Il decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367 rendeva infine concreti questi indirizzi, prescrivendo una trasformazione istituzionale di grande rilevanza agli enti lirici ed alle altre istituzioni musicali di interesse nazionale. Queste trasformazioni, che altrimenti potrebbero apparire forzate e folcloristiche, possono essere comprese appieno soltanto alla luce del contrasto fra il monolitismo gestionale e il modernismo teorico che hanno caratterizzato il settore dello spettacolo dal vivo, con punte assolutamente elevate nei comparti della lirica e della concertistica, e con maggior capacità di confronto con il mondo esterno e con l'evoluzione cognitiva della società nel comparto della prosa. Le fondazioni musicali, avanguardia di una pretesa "grande trasformazione" del settore dello spettacolo dal vivo, sono apparse al legislatore il contenitore più adatto a conciliare aspetti disparati ed eterogenei, e talvolta addirittura confliggenti: a) l'appartenenza delle istituzioni liriche e musicali al terzo settore; b) la necessità di non sottrarre loro un sostanzioso contributo statale; c) il bisogno di coinvolgere e responsabilizzare le amministrazioni di livello inferiore; d) l'opportunità di introdurre forti elementi di efficienza gestionale (e di puntellare il fabbisogno finanziario) attraverso l'intervento dei privati (v. Trimarchi, *Le fondazioni musicali tra stato e mercato*, cit.).

Questa trasformazione radicale sul piano formale può condurre su quello sostanziale verso due possibili indirizzi alternativi, secondo che l'istituzione goda di una certa forza contrattuale, vantando rapporti di reciproca fiducia con le amministrazioni locali, e risulti attraente per un impegno finanziario di imprese e altre istituzioni private o che invece si trovi ad operare in un terreno meno fertile e amico. Fra l'altro le prescrizioni del decreto tentano di mantenere una certa continuità con lo stato attuale per un numero limitato di anni, prefigurando una sorta di liberalizzazione totale nei rapporti fra stato finanziatore, sponsor privati e fondazioni musicali a partire dal terzo (relativamente ai finanziamenti pubblici) o dal quarto anno (relativamente alla quota massima di entrate cui possono contribuire i privati).

Scegliere, come è stato fatto inizialmente, di raggruppare tredici enti di diversa scala e con diversi riferimenti territoriali sotto un'unica normativa specifica; scegliere, come è stato fatto di seguito, di estendere la normativa sulle fondazioni musicali con adattamenti superficiali ad altre strutture del settore dello spettacolo dal vivo o di altri settori culturali indica una miopia notevole da parte del legislatore. Lo stato di forza in cui un'istituzione si trova al momento della sua "privatizzazione" non è privo di effetti – anche notevoli – quanto al suo futuro e alla sua capacità di muoversi con autonomia crescente nel proprio mercato di riferimento.

Nel comparto industriale, oggetto di privatizzazioni (vere) in anni passati, si sono registrati esempi di privatizzazioni su piccola scala che si sono concretate nella scomparsa dell'impresa o in un suo consistente ridimensionamento una volta scaduto il termine di salvaguardia (cosa che in più di un caso era stata ampiamente prevista o era comunque prevedibile). Questa possibilità andrebbe certo considerata con neutralità se si trattasse di produzioni di beni o servizi da destinare al mercato, salva l'esigenza di tutelare l'occupazione; ma nel caso della lirica e della musica si può convenire con

operatori e studiosi che si tratta di produzioni anche al servizio di obiettivi pubblici; l'elenco fornito dal decreto stesso non lascia adito a dubbi.

Il rischio è, in questo caso, che un assetto organizzativo sufficientemente rigido nella struttura da non permettere forti "personalizzazioni" e la contestuale liberalizzazione delle opportunità finanziarie possano produrre un rafforzamento di pochi, importanti enti che già godono di un blasone e di una notevole forza contrattuale (si pensi, ad esempio, al rapporto con l'industria audiovisiva, che rappresenta uno dei canali di sbocco istituzionale della produzione lirica e musicale nei prossimi anni); e, sul versante opposto, possano indebolire ulteriormente fino a minacciarne la stessa sopravvivenza istituzioni dal bacino più limitato, operanti in aree svantaggiate, meno capaci anche per circostanze oggettive di fare riferimento al sostegno dei privati; si osservi che sono proprio queste istituzioni "di frontiera" a svolgere un'azione cruciale nella diffusione della cultura in aree che non dispongono di una gamma sufficiente di alternative e che talvolta risultano anche mal collegate con il resto del territorio.

Fra l'altro, le prescrizioni del decreto prefigurano anche una possibile rivoluzione nella tassonomia delle istituzioni liriche e musicali, attraverso la previsione di un riesame periodico della qualità di "ente di prioritario interesse nazionale"; ora, è vero che anche i tredici enti previsti dalla legge Corona avrebbero dovuto essere sottoposti a revisioni periodiche per confermarne o meno l'appartenenza alla "serie A" della lirica, e che tuttavia l'insieme iniziale non è mai cambiato nonostante alcuni degli enti lirici abbiano attraversato periodi anche lunghi di crisi produttiva. Il pericolo di una ulteriore cristallizzazione non è poi così remoto; e in ogni caso si deve sottolineare che l'indirizzo della regionalizzazione - forte negli intenti ma attualmente non certo preponderante nella panopia riformatrice del governo - ha suggerito la selezione di un numero ristretto di enti e istituzioni da considerare pienamente "nazionali", accompagnando la norma con voci che accrediterebbero soltanto due o tre enti meritevoli dell'etichetta.

Ora, al di qua delle possibili realizzazioni di questa norma, va detto con forza che gli obiettivi assegnati dal decreto alle nuove fondazioni sono istituzionalmente e concretamente perseguiti da tutte le istituzioni che operano nel settore lirico e musicale, che nessun ente lirico gode di un bacino realmente "nazionale" di spettatori, e che la dimensione finanziaria assurda a parametro della rilevanza nazionale dipende sostanzialmente da un consolidamento più che decennale dei contributi statali, il cui livello non si è alterato nel corso degli anni se non in misura trascurabile. Si deve sottolineare come, a distanza di anni dalla prima trasformazione organizzativa e gestionale, tuttora i progetti di legge in esame al Parlamento continuano a immaginare una ripartizione per categorie qualitative delle istituzioni culturali del Paese, riservando soltanto ad alcune il blasone statale, e relegando le altre sotto l'amministrazione di enti subcentrali di governo.

Va chiarito, in ogni caso, che per molti versi potrebbe risultare conveniente, per molte istituzioni culturali, uscire dalla trappola statica - per quanto rassicurante - del finanziamento statale, approfittando del passaggio di poteri alla Regione per un'estensione sostanziale dei propri margini negoziali e per una ridefinizione periodica degli obiettivi e delle modalità della propria azione. Tuttavia, la tendenza degli operatori del settore dello spettacolo dal vivo è di scartare i vantaggi visibili di questo passaggio, concentrando la propria attenzione (e le proprie proteste) nei confronti della perdita presunta di visibilità: il ragionamento si basa sul valore simbolico che tuttora le istituzioni culturali attribuiscono al finanziamento statale, non già strumento per soddisfare il proprio fabbisogno, ma mezzo attraverso il quale ricevere la conferma del gradimento istituzionale.

4. Pubblico e privato: quali interazioni?

Infine, vanno considerati gli aspetti più strettamente connessi con l'assetto proprietario e con i processi decisionali, aspetti che molti non esitano a raccogliere sotto l'etichetta della privatizzazione.

Come è noto, il decreto sulla trasformazione istituzionale degli enti lirici prevede l'apporto dei capitali privati, il contributo finanziario alla gestione, l'ingresso dei privati nei consigli d'amministrazione (purché il loro contributo copra almeno il 12% dei costi di gestione, costantemente, per i primi tre anni), il limite del 40% dell'intero bilancio per la partecipazione privata nei primi quattro anni. In questo caso, un'impresa privata potrebbe contribuire in misura notevole alla vita economico-finanziaria dell'istituzione lirica e avrebbe voce in capitolo sotto il profilo delle scelte cruciali; ad assistere quest'opportunità la norma che estende l'esenzione fiscale dal 2 al 30% del reddito d'impresa dichiarato.

Si deve considerare che i possibili obiettivi delle imprese private che contribuiscono finanziariamente nel settore artistico si concretano nella ricerca di destinatari del proprio messaggio pubblicitario o, forse più spesso, nella costruzione e nel mantenimento di un elevato livello di reputazione; nel primo caso, è palese che le scelte della fondazione potrebbero attrarre contributi privati soltanto nella misura in cui garantiscano un notevole risultato di pubblico: è il caso - sopra descritto - della contrazione dell'offerta culturale alle sue unità più "popolari"; nel secondo caso si tratta di interventi finanziari che selezionano le attività e le istituzioni di più diffusa reputazione, e difficilmente scommettono su istituzioni in ascesa ma con un passato grigio. E' un ulteriore punto che sembra spingere verso il rafforzamento dei forti e l'aumento del divario con le istituzioni più piccole, più povere, più contrattualmente deboli.

Un altro elemento di "privatizzazione", come si è osservato sopra, è dato dalla previsione della vendita di beni e servizi accessori, i cui proventi sono addirittura esenti dall'imposizione sui redditi, purché provenienti da attività commerciali "svolte in conformità agli scopi istituzionali". Anche in questo caso si deve sottolineare che il merchandising o la ristorazione degli spettatori possono certo rappresentare un introito notevole per la lirica; in molti casi, addirittura, la vendita di prodotti secondari come libri o dischi non fa che accrescere la qualità dell'offerta e dunque la soddisfazione dei consumatori. Tuttavia, si deve osservare che perché il pubblico decida di acquistare pasti, bevande o souvenir è necessario che sia già entrato a teatro, che abbia possibilmente apprezzato l'opera rappresentata, che disponga di un reddito sufficiente a includere nella sua spesa per tempo libero e cultura anche gli acquisti accessori. La norma è indispensabile nella misura in cui si prendano in considerazione le mille pastoie burocratiche subite dagli enti lirici per poter avviare un'attività commerciale inerente la propria offerta; è però necessario rafforzarla con ulteriori spazi di libertà operativa in capo alle fondazioni liriche, in modo da consentire un incisivo scambio con il mercato.

E' qui, per concludere, che si gioca la scommessa delle fondazioni culturali; l'alternativa è quella che si divarica fra un percorso verso un assetto organizzativo ed un processo decisionale caratterizzati dalla massima libertà negoziale e sottoposti alla sanzione del pubblico e della società, oppure il mantenimento della garanzia finanziaria pubblica allo scopo di incentivare il rischio sul piano artistico attraverso l'assenza di rischio su quello finanziario. Si tratta di una scelta che deve in ogni caso tenere conto del contesto italiano, tuttora caratterizzato da notevoli problemi in campo formativo, da limiti culturali in campo gestionale, da luoghi comuni in campo artistico, e da una persistente dipendenza psicologica dai modelli economici stranieri e dal nostrano star system.

In questo senso, sarebbe opportuno, quanto meno in un settore che per sua natura sfugge alle griglie analitiche e operative dell'economia manifatturiera, avere il coraggio di sperimentare forme e criteri che riescano a conciliare l'esigenza di oculatezza sul piano gestionale con la ricerca della libertà su quello espressivo. Ciò può avvenire a condizione che una serie di interventi legislativi di sintonizzazione consentano di evitare il pericolo di allargamento del divario fra enti "ricchi" e "poveri", e salvi gli esiti della possibile devoluzione delle istituzioni di spettacolo agli enti subcentrali di governo, esiti del tutto incerti e attualmente in fase di elaborazione e discussione.

Michele Trimarchi

IL SISTEMA COOPERATIVO E LO SPETTACOLO IN EMILIA - ROMAGNA

Le Convenzioni: un fattore originale di rapporto tra pubblico e privato

La realtà della cooperazione teatrale ha portato, nella seconda metà degli anni settanta, elementi di forte cambiamento ed innovazione nella politica teatrale della nostra regione.

Il portato culturale e di anelito ad un rinnovamento profondo dei linguaggi, delle modalità produttive, delle forme organizzative e del rapporto con il pubblico che avevano animato nell'ambito dello spettacolo la stagione dei grandi movimenti sociali alla fine degli anni '60 hanno portato, per processi successivi, a considerare in modo differente il ruolo della cultura.

Quei movimenti ricercavano una nuova ragione di esistenza ed un'occasione di radicale rinnovamento proprio nella costruzione di un diverso rapporto con il pubblico, con lo spettatore. Un rapporto che ne ricercava connivenze e partecipazioni, che ambiva a formarne un approccio comunque diversamente consapevole allo spettacolo, che rifiutava l'idea del prodotto culturale rivolto a pochi eletti, per affermare la cultura come un generale diritto di opportunità per tutti i cittadini.

Vi era cioè, alla radice della nascita della forma cooperativa nella nostra regione, una dimensione fortemente connotata dal punto di vista dell'etica del fare spettacolo; vi erano valori forti, sociali, di ricerca di linguaggi e di forme produttive che fossero meglio in grado di corrispondere a questa non rinviabile necessità di avvicinare il teatro al pubblico.

C'era sicuramente una dimensione di sincera passione verso la crescita civile di una popolazione che l'ampliamento dell'offerta culturale doveva saper garantire e promuovere.

Un "movimento", quindi, più che singole esperienze isolate, che iniziò a porre allo Stato e alle Amministrazioni pubbliche locali e regionali l'urgenza di una trasformazione profonda delle regole, delle norme che sostenevano l'intervento pubblico del settore per affermare la necessità di principi e regole che si orientassero diversamente a riconoscere e sostenere il lavoro teatrale, la sua capacità di produrre e di interagire con una comunità di spettatori, con un pubblico, con un territorio contribuendo ad avvicinare alla cultura segmenti crescenti di popolazione.

Le cooperative nella seconda metà degli anni settanta hanno rappresentato, quindi, un bisogno di saper coniugare una nuova dimensione sociale del fare teatro con la realtà di impresa sociale: una dimensione, cioè, insieme economica e sociale, ma connotata da una forte prevalenza della vocazione pubblica.

E' d'altra parte, e non a caso, da queste spinte valoriali che nasce una sorta di piattaforma del radicamento territoriale e del decentramento.

Si ritiene cioè, da parte di queste realtà, che il teatro debba vivere ed essere con la gente e per la gente, debba alimentarsi dei luoghi e degli umori più intensi della società civile, debba raccontarne ed interpretarne drammi e speranze.

Questo era un assunto da cui muovevano le prime cooperative teatrali, convinte che non si potesse restare confinati al teatro "di giro", ad una logica di finanziamento solo basata su numero di bordere e numero di recite, ma che si trattasse di affermare leggi e regolamenti che fossero in grado di premiare il lavoro teatrale nel suo insieme, ed, in particolare, che sapessero promuovere e sostenere la produzione di nuovi spettacoli.

Un movimento che comprendeva già dal 1975-1976 realtà, solo per citarne alcune tra le più significative rispetto alla storia successiva del teatro nella Regione Emilia Romagna, Associazioni e Cooperative, come la Compagnia del Collettivo a Parma, la Cooperativa Nuova Scena a Bologna, le Briciole e I teatranti a Reggio Emilia, la Baracca a Bologna.

Un movimento che era unito da una piattaforma comune al centro della quale stava, è bene ricordarlo, non solo l'obiettivo di dare nuovo protagonismo e dignità ad ogni componente dello spettacolo, in particolare al pubblico, ma anche quello, assolutamente originale per il teatro italiano, del radicamento territoriale, della capacità di scegliere e farsi scegliere come strumento creativo e di crescita da uno specifico territorio.

Si parlava cioè di quella necessità di "radicamento territoriale" che non poteva che accompagnarsi ad un altro fondamentale obiettivo: quello della "stabilità" delle compagnie.

E' solo partendo da questo assunto che si può comprendere come, nello scenario di un teatro italiano del momento che viveva la dicotomia tra circuiti ufficiali, scarsamente sensibili alle nuove istanze, e tentativi di circuiti o esperienze alternative, spesso poco comprese e comunque riferite a pubblici molto specifici, nascessero i presupposti teorici e culturali per operare un primo forte tentativo di rimessa in discussione e rinnovamento del teatro italiano. Si andava costruendo un nuovo orizzonte poetico ed organizzativo che poteva sostenere questo profondo rinnovamento che si voleva determinare nello spettacolo.

Le prime Convenzioni: l'esperienza del Teatro Sanleonardo di Bologna.

Tra il 1976 e il 1977 si avvia una stagione importante di proposta e confronto da parte di alcuni soggetti cooperativi, in particolare a Bologna (Nuova scena) e a Parma e Reggio Emilia (Compagnia del Collettivo e Le Briciole), con le Amministrazioni locali per verificare, su specifici progetti e contenitori, la possibilità di dare nuovi strumenti al progetto di decentramento e radicamento territoriale delle compagnie.

Nel 1976, in particolare, la Cooperativa Nuova scena convinse la Legacoop di Bologna ad investire risorse e a sostenerla nel progetto e nelle opere di ristrutturazione di un Teatro Bolognese minore: il Sanleonardo.

In quegli anni, infatti, a fronte di una programmazione pubblica garantita direttamente dall'Amministrazione comunale tramite la gestione diretta del Teatro Testoni, l'altro Teatro rilevante della città, il Teatro Duse, manifestava segnali di crisi ed una certa difficoltà-incapacità a rinnovarsi e ad interpretare in termini di offerta e lavoro culturale in modo tempestivo la nuova domanda che si rivolgeva alla cultura, soprattutto da parte delle giovani generazioni.

Mancava quindi un luogo che potesse divenire un primo riferimento per questo movimento e per questa piattaforma.

Per questo motivo Nuova Scena, da poco stabilitasi a Bologna, nella sede di Via Giambologna, si avventurò con coraggio verso la strada del radicamento territoriale optando per un investimento forte e di lungo periodo sul territorio bolognese alla ricerca di un proprio pubblico e di un rapporto originale, tutto da costruire, tra ruolo ed intervento pubblico ed iniziativa privata.

La base teorica di questo scambio tra soggetto pubblico e soggetto privato era riferita proprio ad un primo presupposto, anche di valore tecnico patrimoniale:

un'impresa cooperativa si accollava direttamente gli oneri di presentare e realizzare un progetto di ristrutturazione di uno spazio di proprietà pubblica in cambio della possibilità di gestire, secondo

modalità ed obiettivi comunemente valutati con la parte pubblica stessa, non solo la programmazione di un Cartellone annuale di teatro, musica e danza, ma globalmente il contenitore, in tutte le sue possibili attività.

Si determinava per la prima volta sul nostro territorio il caso di un'Amministrazione pubblica che veniva meno alla gestione diretta ed alla scelta diretta ed unilaterale delle caratteristiche del cartellone e della programmazione, ma che sceglieva invece di affidare la responsabilità finale delle scelte artistiche e dei risultati, in termini sia economici che di gestione imprenditoriale, di quel contenitore ad un soggetto privato, con il quale si andavano definendo precise regole di relazione, strumenti di sostegno, di controllo e verifica dei risultati attesi e, quindi, di effettivo beneficio per la collettività rispetto alla gestione direttamente pubblica.

In questa scelta il Quartiere Irnerio, titolare della gestione del contenitore per il Comune di Bologna, e l'assessorato alla cultura che aveva fino a quel momento piena titolarità sulle scelte artistiche e culturali, condividevano con Legacoop e con Nuova Scena l'idea di una cooperazione come realtà senza fine di speculazione privata, il cui valore sociale è riconosciuto dall'art. 45 della Costituzione della Repubblica.

In questo primo esperimento **si procedeva cioè ad un'antesignana forma di "sussidiarietà" nel settore dello spettacolo** basandosi sull'idea che il risultato finale della gestione in Convenzione avrebbe dovuto produrre maggiori risultati ed una diversa capacità di fare l'interesse pubblico e del pubblico.

Questo proprio in quanto si era di fronte **ad un impegno e ad una scelta di radicamento sul territorio** da parte di una cooperativa e dei suoi soci che decidevano di investire e di legare le proprie risorse e le proprie fortune alla capacità di riuscire a divenire un fattore utile e rilevante nel panorama culturale del territorio bolognese, partendo da una forma giuridica, quella cooperativa e da motivazioni ideali che non potevano che portare, entrambe, alla ricerca degli interessi della collettività locale.

Ma era altresì evidente che l'amministrazione pubblica stava sperimentando un modello di gestione che le consentisse da un lato di flessibilizzare costi ed investimenti a fronte di una valutazione di progetti di valorizzazione ed uso sociale e pubblico di un contenitore teatrale; e, dall'altro, di consentire lo sviluppo di attività e servizi culturali più complesse ed innovative e rivolte a parti differenti della popolazione.

Attività riferite e pensate per pubblici differenti; attività di semplice servizio al pieno dispiegarsi di attività culturali di soggetti del territorio, attività laboratoriali e di formazione del pubblico e, soprattutto, **attività di produzione culturale diretta.**

Quello che la Convenzione, poi siglata nel 1977, prevedeva era già, cioè, in grado di favorire un'aspettativa ed un controllo dei risultati attesi da parte della Pubblica Amministrazione.

In essa si richiedeva che la Cooperativa Nuova Scena garantisse un certo numero di proprie produzioni all'anno da realizzare e presentare nel Teatro; si prevedeva l'obbligo di presentare all'amministrazione e realizzare un Cartellone annuale di spettacoli che doveva coprire almeno un certo numero di giornate; si richiedeva alla Cooperativa di fungere da service strutturato per la realizzazione di un certo numero di iniziative che annualmente il Comune di Bologna o il Quartiere Irnerio avrebbe promosso all'interno dello spazio.

Si richiedeva poi, per la prima volta a livello locale, una trasparenza dei conti economici che fosse tale da consentire all'amministrazione pubblica e a suoi tecnici a ciò delegati di individuare la fattibilità

economica ed il rapporto tra risorse proprie della cooperativa e finanziamenti pubblici richiesti nei singoli progetti e nell'attività più globale della cooperativa.

Infatti il Quartiere ed il Comune non si limitavano, a fronte di un programma condiviso, a concedere l'uso pluriennale del contenitore, ma si impegnavano anche a corrispondere specifici contributi a detto programma proprio in quanto fossero chiare e motivate, in esso, sia le spese previste, sia la motivazione di supporto propria della contribuzione dell'Ente Locale.

Per meglio garantire questa impostazione fu da subito previsto nella Convenzione la nascita di uno strumento di Governo della stessa che doveva essere costituito pariteticamente da rappresentanti del Comune e del Quartiere e da rappresentanti della Cooperativa e di Legacoop.

Questo Comitato non ebbe mai, però, è importante sottolinearlo, funzioni di direzione artistica, che risiedeva nelle autonome scelte e capacità propositive della cooperativa, ma ebbe invece, comunque, funzioni di sede di confronto sulle linee guida e sugli indirizzi della programmazione, di supervisione e controllo, di sostegno e promozione, anche nelle più ampie relazioni istituzionali utili al conseguimento del più ampio coinvolgimento del pubblico.

Le caratteristiche delle prime Convenzioni:

L'esperienza del Sanleonardo portò molti stimoli al rinnovamento del Teatro Bolognese.

Il Quartiere Irnerio ed il Comune di Bologna praticarono con particolare attenzione questa prima fase di sperimentazione e furono fortemente coinvolti nei momenti di definizione delle strategie e dei programmi.

Vi era un elemento di forte novità politica nello specifico rapporto tra pubblico e privato che la Convenzione andava a descrivere in questo settore.

Vi era un soggetto privato, con finalità sociali, la cooperativa che metteva e rischiava risorse aggiuntive a quelle spese dall'Amministrazione Comunale per ristrutturare, rendere agibile e valorizzare un bene, il Teatro Sanleonardo, che era e sarebbe rimasto di proprietà pubblica, con il diritto, quindi, al termine del periodo indicato, da parte dell'Amministrazione comunale, di riappropriarsi anche della diretta gestione del Bene se essa avesse ritenuto non soddisfacente l'esperienza realizzata.

Per un'impresa questa incertezza sulla durata del diritto di usufruire, pur secondo modalità convenute, tramite la Convenzione, di uno spazio teatrale costituiva un elemento di difficoltà e precarietà, che non era semplice risolvere con il riferimento contenuto nella Convenzione di un termine temporale di pochi anni.

Programmare investimenti sulle strutture non di proprietà senza avere un sufficiente lasso di tempo per poterne ammortizzare gli impatti sui conti economici ha rappresentato la scommessa più difficile per la cooperativa.

Il Comune, d'altra parte, impegnato ancora in quegli anni in una programmazione diretta al Teatro Testoni, sempre di sua proprietà, si trovava a collaborare in una forma nuova con un soggetto comunque di diritto privato attorno ad un'attività che nasceva da un'autonoma poetica e direzione artistica del soggetto privato coinvolto.

Stava all'impresa la scelta finale sulla programmazione, il personale, le produzioni, la organizzazione dei servizi; il Comune vigilava, forniva indirizzi ed auspici, vegliava sul buon uso a fini pubblici del suo contenitore e della capacità dell'impresa di corrispondere efficacemente a nuovi bisogni culturali dei cittadini, ma non entrava in alcun modo nelle scelte imprenditoriali, nelle logiche di costo e di ricavi propri della globale attività dell'impresa che comunque aveva nella gestione del teatro un momento di forte polarizzazione e priorità.

L'impresa cooperativa presentava annualmente al Comitato un'ipotesi di programma che riteneva di poter sostenere e per il quale richiedeva una parte di contributo alla Amministrazione pubblica. Questo programma si basava su previsioni specifiche di costo e di entrate da biglietti, servizi e "giro" delle proprie produzioni e tendeva a richiedere al Comune e al Quartiere contributi che favorissero un miglioramento ed un più basso costo al pubblico dei servizi e, quindi, una maggiore fruibilità generale del contenitore.

Non vi era nessuna logica di ripiano delle perdite a fine esercizio e la scommessa per la Pubblica Amministrazione era evidentemente connessa alla capacità di poter dimostrare, di lì a poco, che questa nuova formula di relazione e collaborazione tra pubblico e privato-sociale aveva prodotto grandi benefici alla promozione teatrale e culturale, rispetto alla gestione diretta, sia in termini di risparmio economico, sia in termini di quantità e qualità delle produzioni e di pubblici coinvolti.

Analogamente per l'impresa cooperativa la scommessa era quella di mettere in evidenza come, la scelta del radicamento territoriale, della formazione e del coinvolgimento del pubblico, della cultura come ricchezza sociale da far circolare e rendere fruibile e praticabile dai diversi segmenti della popolazione avevano prodotto nuovi livelli di presenze a teatro, nuovi stimoli e nuovi interessi per la cultura, nuove capacità di aggregazione e confronto ad investimento invariato, quando non più contenuto, per la Pubblica Amministrazione.

A distanza di non molti anni sul territorio regionale, questo schema di Convenzione si allarga e si consolida come una ricchezza ed un elemento del rinnovamento del teatro.

Ecco allora la Convenzione della Compagnia del Collettivo con il Comune di Parma, basato anch'esso sull'utilizzo di un contenitore pubblico, ristrutturato con il concorso delle parti, per sviluppare un progetto di nuovo teatro, molto affine dal punto di vista etico e delle motivazioni alle esperienze citate di Nuova scena, ma anche fortemente connotato da una modalità gestionale e produttiva diversa dai teatri tradizionali.

Sono gli aspetti di condivisione da parte dei soci della missione dell'impresa sociale, del progetto di teatro che accomuna in quegli anni i diversi ruoli della cooperativa impresa, che si tratti di Nuova Scena o della Compagnia del Collettivo o della Cooperativa I teatranti di Reggio Emilia.

Questo comune sentire, questo tendere insieme a realizzare una scommessa, quella del radicamento e della gestione diretta di un teatro in un dato territorio secondo modalità innovative e coinvolgenti per il pubblico, è stato ed è ancora uno degli elementi di forza della gestione in Convenzione, in particolare di quella cooperativa.

Vi è cioè un portato che attiene alle motivazioni individuali e al modo di porsi dei singoli soci e lavoratori dello spettacolo all'interno di un Progetto culturale; un modo di porsi che costituisce elemento da un lato di "flessibilità" ed "adattabilità" della struttura e quindi capacità della stessa di contenere i costi entro limiti fisiologici, e, dall'altro, forte coinvolgimento emotivo e relazionale, trasversalità nuova delle competenze, conoscenza diffusa delle diverse fasi del processo produttivo ed organizzativo, forte senso della responsabilità e della trasparenza verso un corretto uso delle risorse pubbliche.

Questo senso etico e sociale dell'agire di impresa rappresenta un elemento fondante della capacità di raggiungere, come gruppo di individui associati in cooperativa, risultati assolutamente sorprendenti, anche con mezzi particolarmente limitati.

Senza questo tipo di motivazione, questa condivisione di obiettivi e di valori il portato delle prime esperienze di Convenzione avrebbe avuto minor importanza, e non avrebbe provocato ed alimentato quei fenomeni imitativi in base ai quali, nello spazio di pochi anni, il sistema teatrale regionale ha poi visto diffondersi lo strumento della Convenzione in diversi comparti dello spettacolo, in particolare nella prosa, nella sperimentazione e nel Teatro rivolto all'infanzia ed alla gioventù.

Ma è anche la forza dei risultati positivi ottenuti dalle primissime esperienze e la capacità dei soggetti di concretizzare la teoria del radicamento territoriale in effettivi riscontri nella capacità di produrre cultura, di aggregare nuovi soggetti e di costruire nuove alleanze e collaborazioni anche con il mondo privato che ha determinato l'onda lunga delle Convenzioni in Emilia-Romagna.

L'evolversi delle esperienze ha fatto tesoro di quanto acquisito e realizzato nelle prime Convenzioni ricercando una sempre più attenta capacità di prevedere con chiarezza i ruoli propri delle funzioni di controllo ed indirizzo da parte della Pubblica Amministrazione e i tempi, gli strumenti e le forme concrete in base alle quali la cooperativa che ha in gestione per un certo numero di anni il contenitore teatrale debba essere tenuta a rispondere di precisi obiettivi di efficacia, di credibilità e tenuta economica e finanziaria, di qualità della programmazione messa in atto, di credibilità e capacità competitive anche in termini di costi dei servizi offerti in relazione a tutte le attività collaterali sviluppabili all'interno del contenitore a fianco e ad integrazione dell'attività caratteristica.

E' importante ricordare a questo punto come **sia stata l'esperienza delle Convenzioni uno dei motori del cambiamento delle Normative e dei Regolamenti** che regolano a livello regionale e nazionale questo settore.

Lo stesso processo che ha portato dal 1985 al 1991 lo Stato a riconoscere come Teatri Stabili di produzione o Centri stabili di teatro per l'infanzia e la gioventù molte delle realtà oggi parte significativa del sistema teatrale regionale.

La Regione Emilia - Romagna, i suoi organi di governo, hanno deciso in modo lungimirante, in quegli stessi anni, di sostenere anche con una propria specifica legislazione regionale questi nuove modalità produttive e di lavoro culturale stabilmente affermatosi sul proprio territorio.

E la Regione è divenuta la realtà certamente più rilevante nel panorama teatrale nazionale sia dal punto di vista della capacità di promuovere e consolidare un'offerta teatrale, che si accompagni alla valorizzazione delle capacità produttive ed artistiche locali, sia dal punto di vista della capacità di coinvolgere secondo originali sperimentazioni, sul piano della domanda, ulteriori quote di pubblico.

Le esperienze delle Convenzioni, nate, come si è detto, dalle cooperative sono state quindi assunte, in modo sempre più marcato e diffuso dallo Stato e dalle Regioni come una delle modalità preliminari ed irrinunciabili che connotano la stabilità: non solo la conferma di disporre, secondo diverse forme proprietarie o di affitto, di uno o più contenitori culturali sui quali promuovere le iniziative e produrre, ma anche la sottoscrizione di uno o più accordi con i soggetti e le Istituzioni locali e/o regionali come conferma della loro riconosciuta utilità sociale, frutto di un verificato radicamento o, comunque, di un lungo e credibile percorso artistico e di positiva relazione con il pubblico.

Siamo sempre più di fronte, quindi, necessariamente oggi a modelli di Convenzione che non possono che essere simili, nella struttura, nelle reciproche elencazioni dei diritti e doveri tra il soggetto

proprietario del bene e la realtà imprenditoriale o pubblica che vuole sostenerne in modo produttivo socialmente l'attività.

Ma dietro ad una apparente somiglianza le differenze di situazioni e modelli non sono trascurabili, né prive di conseguenze operative e gestionali.

Se pensiamo, ad esempio, alle Convenzioni esistenti tra un Comune o una Provincia, proprietarie di contenitori ed una realtà teatrale privata che abbia ad oggetto la valorizzazione delle strutture in questione dal punto di vista culturale ci troviamo di fronte almeno a due possibili variabili.

La prima è quella che prevede che le scelte di programmazione siano realizzate in modo autonomo dal soggetto privato con cui il pubblico si convenziona, a fronte di un programma che, una volta approvato, venga comunque garantito dal soggetto pubblico stesso. Questa ipotesi è oggi più remota, dal momento che si è assistito alla nascita di soggetti di diritto privato, a maggioranza o comunque a forte partecipazione pubblica, che di fatto sono tenute allo stesso livello di responsabilità propria di un gestore privato, anche se con rischi economici non così diretti per il management. Negli anni passati tuttavia questo ha significato un certo spartiacque tra il rischio di impresa, la corresponsabilità economica sul progetto di gestione da parte del privato in Convenzione e la "relativa tranquillità" di copertura di costi per i soggetti teatrali di emanazione pubblica.

La seconda è, invece, quella che prevede la piena responsabilità dei soggetti privati qualora le risorse previste, comprensive del contributo previsto annualmente in Convenzione al soggetto pubblico, non siano sufficienti a far quadrare i conti economici.

In questo caso l'impresa o la cooperativa si trovano a dover ripianare le perdite e a dover garantire la solvibilità dell'impresa per poter continuare ad onorare gli impegni previsti e le richieste contenute da parte Pubblica nella Convenzione. In una cooperativa di lavoro (hanno questa caratteristica molte delle cooperative impegnate in Convenzioni sul territorio dell'Emilia - Romagna) molti soci che dirigono o lavorano nei progetti sono anche i proprietari dell'impresa, che rischiano quindi contemporaneamente il capitale sottoscritto nell'impresa ed il lavoro.

Nel caso della gestione privato-cooperativa non vi sono esperienze in Emilia-Romagna, e crediamo, giustamente, di ingerenze da parte pubblica nella gestione delle Convenzioni per quanto attiene le scelte artistiche e produttive: non a caso **non vi è ingerenza pubblica alcuna nella scelta del direttore artistico** che, così come la restante parte del management dell'impresa, attiene ai legittimi ed invalicabili ruoli imprenditoriali propri dell'impresa stessa.

Se ci riferiamo ad esperienze più storiche come a quelle dei Teatranti, delle Briciole, della Baracca, della Compagnia del Collettivo, di Nuova Scena, del Teatro Presenza, del Teatro Evento, del Gruppo Libero, del Teatro Nuova Edizione o a quelle più recenti di Accademia Perduta o di Teatri di Vita la pre-condizione che rende chiara e certa la scelta del modello è proprio quella che tende a *non confondere il ruolo della parte Pubblica con quello dell'impresa nel nominare la direzione artistica.*

Il modello della Convenzione tra il Pubblico ed un soggetto privato non può tollerare infatti l'idea che sia un direttore nominato dall'esterno ad assumere un ruolo così rilevante che, in tal caso, non potrebbe che avere conseguenze dirette sulle scelte di investimento e di rischio dell'impresa.

E' sempre stato evidente nei confronti tra la parte pubblica e quella privato cooperativa infatti che, la nomina dall'esterno di ruoli di direzione avrebbe fatto venir meno il principio stesso di responsabilità nel progetto presentato ed attuato durante la Convenzione da parte dell'impresa e avrebbe presupposto, oltre che al venir meno della fondamentale autonomia dell'impresa, anche la deteriore conseguenza di una responsabilità a ripianare le perdite eventualmente prodotte da queste scelte artistiche e produttive

che si sarebbero spostate prima che sulla proprietà sociale (i soci dell'impresa cooperativa), sul soggetto pubblico proprietario del Teatro.

Si sarebbe cioè prodotta, o si produrrebbe, un' evidente confusione di ruoli e difficoltà ad individuare parametri tendenzialmente oggettivi per misurare le performance che i soggetti privati cooperativi sono in grado di realizzare nell'applicazione della Convenzione.

A questa apparente autoreferenzialità della direzione artistica nell'impresa Convenzionata fa però riscontro un atteggiamento ben diversamente collaborativo nel raccogliere ed interpretare per quanto possibile ogni stimolo e suggerimento che venga sia dal soggetto pubblico, sia dai principali stakeholders o interlocutori della vita dell'impresa e delle sue iniziative.

Si pensi, per chiarire meglio, a soggetti o istituzioni, portatrici di specifiche aspettative e bisogni rispetto all'azione del Teatro come, per esempio, le Scuole, I Soci sovventori (vedi l'esperienza di Nuova scena), le altre realtà produttive o di promozione culturale presenti sul territorio, le imprese commerciali potenziali erogatrici di servizi integrativi per le attività del teatro.

La forza dei risultati acquisiti fino ad ora e la capacità di superare brillantemente anche le analisi di merito più severe, sia sui modelli organizzativi messi in campo dalle cooperative, sia sulla loro capacità di onorare dal punto di vista qualitativo e dei prodotti e servizi offerti le Convenzioni trae alimento anche dalla particolare capacità di dare corso concretamente ad uno dei punti che necessariamente ogni Convenzione richiama: quello del rapporto con il territorio, della formazione, educazione del pubblico, di un consenso e di una collaborazione ampia, attorno al progetto di teatro, di forze culturali, economiche e sociali rilevanti nel territorio.

Un consenso ed una legittimazione sociale che non nasce tanto in sé dalla firma di una Convenzione, quanto dal lavoro poliennale svolto da un'impresa su un territorio e da come essa intenda e riesca a far divenire il proprio lavoro nel teatro come occasione di collaborazione, aspettative e lavoro comune con molte di queste realtà.

Un teatro del pubblico e dei pubblici, attento a costruire reti di relazioni, di radicarsi nel locale, ma di attrarre e sperimentare coproduzioni e collaborazioni a livello nazionale ed internazionale; uno spazio pubblico, quindi, nella vocazione che si alimenta e trova dinamicità e nuovi strumenti proprio grazie alla scelta con la Convenzione di approvare e definire un Progetto, almeno per un certo numero di anni.

Il tema delle risorse è, nelle Convenzioni più recenti, un elemento previsto; esso precede la specifica definizione della programmazione e delle scelte produttive.

Dato un riferimento di massima ad un progetto, triennale o quadriennale, presentato dall'impresa per la piena valorizzazione del teatro la discussione sul livello del contributo si riferisce a ciò che il pubblico possa fare per favorire la realizzazione del progetto, in termini almeno percentuali, dal momento che l'impresa si obbliga ad una attività che richiede cifre molto più consistenti di quelle richieste alla pubblica amministrazione confidando, nel fare questo, di avere le capacità e le risorse umane, professionali ed economiche per reperire le risorse mancanti.

Si giunge spesso, ma forse in modo mai sufficientemente approfondito, a valutare la differenza anche significativa di incidenza della contribuzione pubblica sui dati generali dei ricavi sulle diverse strutture operanti stabilmente nella gestione di spazi di spettacolo teatrale nella nostra regione.

Ci si chiede, in questi casi, come non sia infondato porsi l'obiettivo di una percentuale virtuosa di riferimento tra il ruolo della contribuzione pubblica, locale e nazionale, da un lato e quello della capacità di reperire o ricavare risorse dalle attività o da sponsorizzazioni, dall'altro.

Una percentuale virtuosa a cui sarebbe opportuno tendere per poter misurare l'effettiva capacità di un'impresa, pubblica o privata che sia, di saper non far venir meno la qualità della produzione, senza nel contempo sottovalutare la necessità di sapersi conquistare consenso del pubblico e credibilità e capacità competitiva sul mercato di riferimento.

Esperienze come Nuova scena o la Baracca o Teatri di Vita a Bologna sono esempi importanti e significativi di un limite "virtuoso" che non può certo essere oltrepassato, pena il rischio di compromettere il grande lavoro fin qui svolto da queste strutture.

Siamo, in questi casi, su di una soglia che oscilla dal 30%-40% di contribuzione pubblica rispetto alla totalità dei ricavi e non sono molte altre le realtà regionali e nazionali che possono vantare analoga capacità di reperimento delle risorse al di fuori della contribuzione pubblica.

Il Piano Triennale, approvato recentemente dalla Giunta Regionale, è d'altra parte già fortemente e coerentemente costruito tenendo conto ed evidenziando nelle caratteristiche da richiedere e da verificare nei soggetti che mirano ad una Convenzione diretta con la Regione anche questa capacità. *Ma il lavoro prezioso svolto in occasione della definizione delle linee guida del piano triennale dello spettacolo*, costituisce anche **un'opportunità importante per andare a confermare o a riscrivere, su basi ancora più rigorose e chiare, le Convenzioni**, ponendo ogni soggetto di fronte ad una griglia di ambiti e territori di azioni privilegiate e sostenute dalla programmazione regionale in quanto utili alla crescita del teatro, della cultura teatrale e del pubblico, rispetto alle quali definire un più puntuale raccordo strategico e più strutturati meccanismi di verifica dei risultati conseguiti.

L'enfasi fin qui rivolta alla Convenzione con la realtà cooperativa, sottolinea innanzitutto una primogenitura, una genesi e della peculiarità e caratteristiche non sopprimibili per legge in quanto attinenti alla specifica forma di impresa, alle sue finalità ed alla sua fisionomia.

Questa Regione ha saputo innescare sulle proprie storiche esperienze di teatro pubblico, forme nuove di gestione pubblico - privato preoccupandosi però di conservarne e tutelarne le finalità pubbliche. *Le cooperative, alcune cooperative, hanno saputo cogliere questa sfida e questa opportunità ed oggi gli stabili privati o i Centri Teatrali per l'infanzia e la gioventù o alcuni centri di ricerca e sperimentazione teatrale in convenzione con l'ente pubblico rappresentano una ricchezza insostituibile dell'originalità positiva di questa Regione.*

Un'originalità che va promossa e tutelata, favorendo, come già in parte avviene, ogni forma di collaborazione e di rete tra le diverse esperienze e le diverse imprese, pubbliche e private, del settore, in un'ottica di rafforzamento complessivo del sistema e di crescita del pubblico.

Altre forme di gestione privata non cooperativa hanno, di fatto, come sopra citato, assunto lo stesso tipo di formula e di modalità di relazione proprio delle esperienze citate di Convenzioni con cooperative. Siamo cioè di fronte ad un modello sperimentato e funzionante che può essere esteso con successo se si mantengono solide alcune coordinate proprie delle specifiche funzioni del soggetto pubblico e di quello privato, senza invasione di ruoli e nella comune convinzione di dover agire nell'interesse collettivo.

Non è, invece, analogo il riferimento a quelle Convenzioni che regolano, oggi, il rapporto tra un soggetto pubblico gestore di un Teatro e la proprietà pubblica del teatro stesso.

Aldilà delle particolarità di ogni situazione e della difficoltà, che ne consegue nel produrre, da parte nostra, considerazione universalmente valide vi è, tuttavia, una caratteristica che va sottolineata e che determina non poche conseguenze sulle strutture in questione.

La scelta del management è il prodotto di un cda i cui componenti corrispondono a rappresentanze di soggetti soci; siamo di fronte, in questo caso, a soci di Fondazioni, srl o spa che sono "persone giuridiche" e non "persone fisiche".

Sono questi soci che scelgono la Direzione e la direzione artistica, quando essa non sia coincidente con la Direzione; sono questi soci che si assumono la responsabilità dell'andamento dell'impresa conseguente alle scelte produttive e di programmazione del direttore, sono questi soci che sono chiamati, in caso di necessità, a ripianare il Bilancio dell'impresa.

Se da un lato, cioè, nel caso cooperativo, vi è la diretta responsabilità dei soci della cooperativa, spesse volte, coincidenti con i lavoratori, quadri e dirigenti della stessa, che sono chiamati a rischiare e a pagare di persona, scommettendo personalmente sul progetto teatrale oggetto della Convenzione, nel caso di una Convenzione con una realtà o società pubblica (nel senso, almeno, del controllo societario da parte pubblica) sono i soci persone giuridiche, cioè sostanzialmente i soggetti pubblici, a doversi far carico del rischio di impresa e delle eventuali perdite derivanti dalla realizzazione del progetto.

Sia chiaro che non si stanno dando, in questo scritto, valutazioni di merito a questa o a quella esperienza quanto sottolineando alcune caratteristiche che non possono non avere poi delle concrete implicazioni anche sui modelli di Convenzione adottate.

Ci pare di poter affermare che, in casi di gestione da parte di società di emanazione pubblica, il dato dello scambio attenga fundamentalmente alla capacità di attivare una consulenza alla programmazione e gestione delle attività e dei servizi nei Teatri assegnati in Convenzione secondo sufficienti standard di qualità e di efficienza, ma senza necessarie implicazioni sul tema del reperimento delle risorse aggiuntive e sul rischio di impresa.

I singoli comuni o enti proprietari del teatro possono cioè trovare un soggetto in grado di attivare o promuovere uno spazio teatrale inserendolo rapidamente in un circuito di pubblico, di produzioni e di competenze: e questo è già, di per sé, un considerevole apporto in termini di valore che queste esperienze possono portare ad alcuni territori.

Ma è l'Ente pubblico o l'istituzione pubblica che paga al soggetto, società pubblica che gestisce il servizio, chiedendo in cambio una piena responsabilizzazione da parte del soggetto di emanazione pubblica che lo fornisce.

Entrambi questi modelli hanno messo in campo esperienze significative, hanno contribuito e contribuiscono a rianimare territori; creano elementi significativi di relazione per una nuova valorizzazione delle vocazioni e delle specificità dei singoli territori della Regione; diffondono le opportunità per i differenti pubblici del teatro di incontrarne gli stimoli ed i messaggi.

Essi rappresentano inoltre un'importante ricchezza produttiva, di capacità creative e di scrittura, di competenze professionali diffuse ed innovative, di indotto di terziario e di servizi collegati che dalla loro presenza ricavano nuove opportunità di crescita, come l'area delle nuove tecnologie, della comunicazione, dei beni culturali, del turismo.

Una peculiarità che le cooperative culturali hanno proposto nel lontano 1976 e che ora, dopo molti anni di sperimentazione e di affinamento, è divenuto, crediamo a ragione, parte integrante di un sistema teatrale regionale in cui il pubblico ed il privato ricercano punti di convergenza e per il quale l'obiettivo condiviso è quello di conquistare ai linguaggi ed all'esperienza emotiva e culturale del teatro una parte sempre più vasta di persone.

Roberto Calari

INDAGINE CONOSCITIVA

Obiettivo dell'indagine, svolta parallelamente a quella sulle forme giuridiche assunte dalle varie istituzioni operanti nel settore dello spettacolo dal vivo, è quello di rilevare ed analizzare i criteri di scelta e le metodologie di programmazione adottate dalle imprese del settore operanti nell'ambito territoriale della regione Emilia-Romagna. Per il reperimento delle informazioni necessarie allo svolgimento della ricerca si è deciso di ricorrere ad interviste strutturate, che, in una fase come quella attuale della ricerca, puramente esplorativa, sono state giudicate lo strumento metodologico più appropriato.

E' stata quindi approntata una griglia di domande (sette a risposta aperta) da sottoporre a dirigenti di organismi di spettacolo particolarmente significativi sul piano imprenditoriale.

Il campione selezionato, costituito da nove organizzazioni, infatti, può essere considerato ampiamente rappresentativo delle varie realtà attive a livello regionale tanto dal punto di vista dei sottosectori promossi (prosa, musica), che delle diverse tipologie gestionali (teatro stabile, centri stabili di produzione, imprese di produzione e gestione, esercizio teatrale, teatro di tradizione, festival), e dell'articolazione territoriale (Bologna, Ravenna, Reggio Emilia, Carpi, Piacenza, Forlì e Faenza).

La composizione del campione è evidenziata dalla tabella seguente.

Composizione del campione dei soggetti intervistati

Organismo	Tipologia	Sede	Intervistato	Qualifica
Teatro Giocovita	Centro stabile di produzione	Piacenza	Diego Maj	Direttore
Teatro Comunale di Carpi	Esercizio teatrale	Carpi	Tiziana Cattini	Direttore
Nuova Scena-Arena del Sole	Teatro stabile privato di prosa	Bologna	Paolo Cacchioli	Direttore Artistico
La Baracca/Testoni Ragazzi	Centro stabile di produzione	Bologna	Lucio d'Amelio	Direttore
Teatro delle Moline	Impresa di produzione	Bologna	Marinella Manicardi	Direttore artistico
Teatro Duse/ETI	Esercizio teatrale	Bologna	Marco Montanari	Direttore
Ravenna Festival	Festival	Ravenna	Mario Salvagiani	Sovrintendente
Fondazione I Teatri	Teatro di tradizione	Reggio Emilia	Daniela Spallanzani	Direttore amministrativo
Accademia Perduta/Romagna Teatri	Centro stabile di produzione	Bagnacavallo	Ruggero Sintoni	Direttore

I testi che seguono riprendono in forma sintetica le risposte fornite dagli intervistati.

Domanda n° 1

Quale è la forma giuridica del vostro ente?

La maggior parte degli organismi sondati, in particolare le imprese che affiancano all'attività di ospitalità, quella di produzione, adotta la forma giuridica della società cooperativa a responsabilità limitata (S.c.r.l.): una forma adottata originariamente dalle compagnie oggetto dell'indagine - nate quasi tutte sul finire degli anni '70 - e che viene mantenuta col passare del tempo soprattutto in ragione del rapporto di fiducia e di collaborazione reciproca esistente tra i membri fondatori, ed è ispirata da criteri in buona parte riconducibili all'indipendenza, alla snellezza procedurale. A queste imprese spetta la titolarità della gestione diretta di spazi teatrali, in relazione privilegiata con il territorio di riferimento e con la pubblica amministrazione tramite lo strumento delle convenzioni pluriennali. La convenzione viene considerata strumento democratico idonea al particolare tipo di servizio reso alla cittadinanza, in quanto stimola e incentiva l'attività dei soggetti coinvolti che, proprio in ragione dell'attività svolta, possono essere rinnovati nell'incarico o decadere. La discussione sul rinnovo delle convenzioni è considerata da alcuni dei soggetti intervistati come un'occasione per radicare le varie esperienze nelle città e per creare consenso. Accanto a queste realtà sono stati intervistati i direttori di due teatri preposti all'esercizio (Teatro Duse/ETI e Teatro Comunale di Carpi) che, dal punto di vista dell'assetto giuridico, si presentano l'uno come dipendenza distaccata di un ente pubblico (l'Ente Teatrale Italiano) e l'altro come servizio municipale, i cui addetti sono tutti dipendenti del comune. Una ulteriore forma giuridica è rappresentata da quella della Fondazione Ravenna Manifestazioni, che gestisce, fra le altre attività, il Ravenna Festival. La Fondazione, che vede la partecipazione di enti pubblici e privati, prevede la maggioranza pubblica tanto in sede di assemblea che del consiglio di amministrazione. Il ricorso al genus fondazione, adottato con grande anticipo sui tempi, fin dal 1989, è stato giudicato maggiormente rispondente, rispetto ad altre forme giuridiche, alle particolari esigenze del soggetto in questione: più in particolare questo strumento giuridico, nel giudizio del sovrintendente della Fondazione Ravenna Manifestazioni, ha consentito uno snellimento dell'organizzazione dell'ente, un maggiore coinvolgimento di capitali privati e un'incentivazione all'autofinanziamento, mediante il riconoscimento delle possibilità di esercitare attività imprenditoriali strumentali (merchandising, vendita e utilizzazione economica di diritti connessi, ecc.).

In questa ottica si può inquadrare anche la recente trasformazione del Consorzio I Teatri in Fondazione, che vede, quali soci fondatori, il comune e la provincia, e che si prepara all'ingresso di capitali privati.

Domanda n° 2

Quali sono le figure professionali e gli organi preposti alla programmazione?

La tipologia di attività (esercizio, produzione), la complessità e le dimensioni della struttura intervengono nella determinazione dei ruoli assunti e delle figure professionali che concorrono nella fase di programmazione. Per quanto riguarda i due teatri preposti alla sola attività di ospitalità (Teatro Duse e Teatro Comunale di Carpi) il quadro degli attori che partecipano alla programmazione, risulta semplificato rispetto a quello delle imprese di produzione.

Nel caso del Teatro Duse la programmazione viene stabilita collegialmente tra il direttore del teatro e i vertici dell'Ente Teatrale Italiano. Nel caso del Teatro Comunale di Carpi la competenza sulle scelte artistiche viene ripartita tra la direttrice del teatro, il dirigente comunale dell'Ufficio Cultura e l'assessore comunale alla cultura. Esiste anche un piccolo comitato di esperti locali, nominati dall'amministrazione comunale, che a volte collaborano all'attività di programmazione. Nelle altre realtà censite, il varo definitivo dell'attività di programmazione spetta al consiglio di amministrazione, che solitamente presenta caratteri di identità e di continuità con la direzione, nel senso che vi rientrano tutte le figure direttive (artistiche, organizzative e amministrative). L'elaborazione concreta della programmazione, in merito alle scelte artistiche, vede - nel caso del Teatro Giocovita, La Baracca/Testoni Ragazzi, Accademia Perduta/Romagna Teatri e Teatro delle Moline - la compresenza di più figure direttive che svolgono ruoli spesso intercambiabili e fungibili, dal momento che il livello artistico interviene su quello organizzativo. I meccanismi di coordinamento sono quelli tipici dei gruppi di pari, sostenuti cioè dalla fiducia, dalla grande flessibilità nei ruoli almeno nelle figure dirigenziali e intermedie: una sorta di centralismo democratico in cui le figure direttive si coordinano continuamente con le altre professionalità presenti nella struttura (quadri dirigenziali, segretarie di produzione, attori e tecnici, ufficio stampa). Al tempo stesso si tratta di strutture verticistiche, in cui, comunque, l'ultima parola spetta alla direzione artistica e organizzativa. Tra tali organismi che promuovono una programmazione multidisciplinare, si distingue La Baracca/Testoni Ragazzi per la presenza di vicedirezioni artistiche che lavorano su singoli progetti afferenti alle diverse discipline e che comportano la specializzazione delle competenze. E' opinione diffusa infatti, presso il nostro campione, che ogni genere di spettacolo, preso singolarmente, non sia in grado di affrontare l'evoluzione comunicativa della società, e che solo la contaminazione tra più generi consenta di rispondere in maniera tempestiva alle diverse istanze della collettività.

Domanda n° 3

Sono presenti altri attori (sponsor, finanziatori, partner coproduttivi o istituzionali) nel processo decisionale?

Un forte coinvolgimento di partner coproduttivi è stato sottolineato dai dirigenti delle due fondazioni, Fondazione Ravenna Manifestazioni e Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, presenti nel nostro campione: nel primo caso sono state attivate sinergie con prestigiosi enti di spettacolo regionali, nazionali ed europei; nel secondo, la Fondazione I Teatri realizza le stagioni di lirica, prosa e danza sulla base di consolidati rapporti coproduttivi con le maggiori realtà regionali (Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Parma, Teatro Due, Centro Regionale della Danza, ecc.). Il ruolo degli enti locali è stato rimarcato, in modo significativo, dal direttore di Accademia Perduta/Romagna Teatri. Tale modello organizzativo, infatti, prevede, in accordo con la direzione artistica, il coinvolgimento diretto delle amministrazioni comunali nella definizione degli indirizzi culturali e delle strategie di posizionamento sul mercato. Spetta, poi, ad Accademia Perduta il compito di rivestire di contenuto artistico tali cornici programmatiche. Alla Provincia di Ravenna compete, infine, il ruolo di raccordo e coordinamento tra i diversi attori. I rapporti con gli sponsor, che non interferiscono in alcun caso nel processo decisionale, e la cui presenza in termini finanziari varia sensibilmente da organismo a organismo, si concretizzano perlopiù - come hanno ribadito tutti gli intervistati - nella concessione di spazi teatrali per eventuali iniziative promosse dagli stessi e di benefit.

Domanda n° 4

Quali sono i criteri di scelta nella programmazione?

Dando per scontato che i meccanismi di pianificazione non sono standardizzabili, è comunque possibile tentare di identificare, sulla base della frequenza con cui gli intervistati vi hanno fatto riferimento, alcuni criteri di scelta e soprattutto le motivazioni di fondo cui quelle scelte sono riconducibili. E' opinione condivisa che ogni scelta in materia di programmazione debba essere in linea con la politica culturale adottata dall'impresa. Ogni organismo – e il discorso è valido in maniera particolare per quelli nati da compagnie – è anche la sua storia e a quella affida la sua credibilità, la sua immagine; il passato in qualche modo configura un percorso che bisogna interpretare per definire la propria missione artistica e/o politico-sociale, anche alla luce del panorama e del sistema teatrale. Le scelte programmatiche, in ogni caso, non possono prescindere dal contesto effettivo in cui ogni realtà si trova ad operare. Nella definizione della linea culturale, oltre a criteri soggettivi di qualità, rientrano a pieno titolo anche fattori oggettivi che fanno riferimento a particolari condizioni economiche e organizzative (mezzi finanziari, spazi e attrezzature). In questo ordine di fattori rientra anche il rapporto con il pubblico. Nelle imprese che gestiscono più sale teatrali, e soprattutto in più ambiti territoriali (Accademia Perduta/Romagna Teatri, Teatro Giocovita) si cerca di calibrare l'offerta culturale sulle esigenze del pubblico di riferimento, cercando di non sovrapporla a quella di teatri che operano nello stesso territorio, come avviene nel caso bolognese, e rispettando la vocazione locale. Questo determina, a livello di direzione, la compresenza e l'interazione di più anime artistiche. E' presente comunque in tutti i soggetti intervistati la consapevolezza che ogni scelta non possa prescindere dal pubblico al quale è rivolta e rispetto alla quale si cerca di agire su due livelli: da un lato proponendo spettacoli che possano incontrare il favore dei pubblici, dall'altro promovendo forme di spettacolo più innovative. Altro aspetto ricorrente, e che è direttamente collegato con la questione del pubblico, è quello della multidisciplinarietà e dell'interazione fra vari generi dello spettacolo che viene considerato argomento e approccio appropriato alla crescente evoluzione tecnologica e comunicativa della società.

Domanda n° 5

Siete soliti adottare strumenti ed indicatori di verifica dei risultati?

Si è riscontrata nel campione selezionato una crescente attenzione verso tutti gli strumenti di monitoraggio della "resa" della propria programmazione presso il pubblico di riferimento. All'adozione di strumenti di verifica di tipo statistico, quali il tasso di riempimento della sala e/o il numero di biglietti o abbonamenti venduti, in alcune realtà, si affiancano indagini conoscitive che utilizzano metodologie mutuata dalla ricerca sociologica.

Domanda n° 6

Avete attivato un sistema di relazione con altri teatri e/o altre realtà produttive?

E' opinione condivisa da buona parte dei soggetti intervistati che il sistema teatrale dell'Emilia Romagna presenti una fitta rete di relazioni improntata su rapporti di stima e fiducia reciproca tra le diverse imprese. A livello cittadino, Bologna, ad esempio, vanta la presenza di un sistema integrato di convenzioni tra diversi organismi di spettacolo: Teatro Duse, La Baracca/Testoni Ragazzi, Nuova Scena-Arena del Sole, operano un sistema di agevolazioni agli abbonati. I direttori dei suddetti enti hanno inoltre rimarcato la spiccata vocazione europea delle loro imprese: il Testoni Ragazzi ha infatti fondato la rete europea dei centri artistici per l'infanzia e la gioventù, EU.NET.ART., mentre l'Arena del Sole è membro fondatore della Convenzione Teatrale Europea (CTE), network composto da 36 importanti teatri di produzione, appartenenti a 22 paesi europei.

Domanda n° 7

Chi sono i referenti della contrattazione?

E' ben presente, presso il campione oggetto dell'intervista la convinzione che la capacità di rapportarsi al mercato, ciascuno in rapporto alle proprie specificità, sia oggi uno dei compiti professionali delle realtà di spettacolo. Innanzitutto con riferimento al pubblico, che è componente essenziale del teatro, ma anche per l'ovvia considerazione che il finanziamento pubblico non copre che in minima parte le necessità e deve inevitabilmente essere integrato. La ricerca del proprio mercato però non si identifica che in parte con la ricerca del pubblico, ma comprende anche i modi per arrivarci. Sulla base delle indicazioni emerse dalle risposte degli operatori interpellati al quesito in oggetto i referenti prescelti della contrattazione mutano a seconda del settore di riferimento. I direttori dei tre teatri stabili di innovazione che operano nell'area del teatro per l'infanzia e la gioventù hanno dichiarato di rapportarsi col mercato sulla base di relazioni ormai consolidate con artisti ed operatori del settore, che possono essere tanto gli enti locali che gli altri centri stabili, o anche compagnie che hanno in gestione spazi pur senza essere teatri stabili. Generalmente quindi non si va alla contrattazione con le agenzie, ma si gestiscono direttamente i rapporti con gli artisti, con i produttori, con i teatri e con le iniziative promosse dall'ETI (*Stregagatto, Il Tempo dello spettatore*). Negli altri casi oggetto dell'indagine (Nuova Scena- Arena del Sole, Teatro Comunale di Carpi, Fondazione Ravenna Manifestazioni e Fondazione I Teatri) i referenti individuati nella fase di contrattazione sono quelli abituali: si spazia dalle poche agenzie private di rilevanza nazionale ai circuiti territoriali, agli altri teatri con cui si sono instaurati rapporti consolidati. E' condivisa comunque l'opinione (soprattutto per quanto riguarda il settore lirico) che il ruolo degli organismi di spettacolo non debba essere limitato al consumo sul mercato di forze produttive, ma che debba piuttosto orientarsi verso il reclutamento e la formazione di forze produttive giovani.