

scelte dei decisori politici, che fossero accreditati sul piano della scientificità e funzionali sul piano applicativo.

Quella spinta propositiva in realtà dovette scontrarsi, negli anni successivi, con limiti di ordine finanziario e organizzativo, ma anche con le parziali resistenze di settori (si pensi appunto allo spettacolo), portati a misurarsi con nuove discipline, quali il marketing e l'economia della cultura, all'epoca ritenute da molti operatori troppo "distanti" (complice il retaggio romantico che in parte ancora permeava la produzione artistica).

A distanza di vent'anni dall'istituzione dell'Osservatorio nazionale, si registrava la presenza di quattro sole realtà regionali:

- L'Osservatorio culturale della Regione Lombardia, costituito nel 1989 all'interno all'Ufficio Studi e Rilevazione del Servizio Programmazione della Direzione Generale Cultura, la cui attività si svolge in raccordo con altre strutture regionali, l'IRer- Istituto Regionale di Ricerca, università e centri di ricerca.
- L'Osservatorio Culturale del Piemonte (OCP), avviato nel 1998 sulla base di un Protocollo d'intesa che coinvolge oltre alla Regione, l'IREs-Istituto di Ricerche Economico-Sociali, la Fondazione Fitzcarraldo, la Città di Torino, la Compagnia di San Paolo, la Fondazione Cassa di Risparmio di Torino e l'AGIS.
- L'Osservatorio Regionale dello Spettacolo della Regione Emilia-Romagna, istituito a tutti gli effetti nel 1999, in virtù della legge 13 "Norme in materia di Spettacolo". Rappresenta una fase successiva all'Osservatorio permanente sull'economia della Cultura in Emilia-Romagna avviato nel 1996, è dalla Fondazione ATER Formazione.
- L'Osservatorio regionale per la Cultura della Regione Marche istituito nel 2005 sulla base della legge regionale 75/1997 "Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali nei settori delle attività e dei beni culturali".

Quel percorso sembrava giunto ad una fase di assestamento, negli ultimi anni le Regioni hanno viceversa dato un impulso decisivo alla costituzione di nuovi osservatori.

Già nel 2004 l'allora Coordinamento degli assessori regionali allo spettacolo approvava un documento nel quale si sottolineava la necessità di "approfondire la conoscenza sugli Osservatori regionali esistenti (dello spettacolo o culturali con competenze in materia di spettacolo), attraverso la costituzione di un gruppo di lavoro composto dai rappresentanti degli stessi Osservatori e dai rappresentanti delle Regioni interessate, con l'impegno di evidenziare le funzioni e i compiti attribuiti agli stessi Osservatori, le modalità di gestione e funzionamento, gli strumenti scientifici e tecnici dei quali si avvalgono, nonché le relazioni tra essi e l'Osservatorio nazionale dello spettacolo".

Nel settembre 2006 la Commissione Beni e Attività Culturali della Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome, in un proprio documento proponeva un sistema di Osservatori regionali, collegati tra loro e con l'Osservatorio dello Spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Vi si auspicava, anche ai fini di una concertazione delle risorse e delle modalità di intervento tra Stato, Regioni, Province e Comuni, l'individuazione di metodologie comuni di rilevazione e analisi; l'adozione di sistemi di comparazione tra le diverse realtà, al di là delle specificità territoriali

Il dibattito si è ulteriormente arricchito attraverso il convegno internazionale Gli Osservatori Culturali: finalità istituzionali, struttura organizzativa, rilevanza politica, svoltosi a Bologna nell'ottobre 2006, promosso dalla Regione Emilia-Romagna, realizzato in collaborazione con ENCATC-European Network of Cultural Administration Training Centres, Università di Bologna e Fondazione Ater Formazione. Un confronto autorevole tra esperienze italiane e di altri paesi, che ha prodotto idee e proposte fattive, per certi versi prodromico al progetto interregionale citato in apertura, nel quale si legge tra l'altro:

"Gli obiettivi generali che le Regioni, le Province autonome, l'ANCI e l'UPI intendono perseguire con il presente progetto sono i seguenti:

- disporre a livello territoriale di dati di conoscenza costanti e attendibili nel settore dello spettacolo, al fine di poter attuare azioni programmatiche più efficaci, per quanto riguarda la definizione degli obiettivi e delle priorità di intervento, la qualificazione delle iniziative, le modalità di utilizzo delle risorse finanziarie disponibili, l'adozione di strumenti di verifica e valutazione in rapporto agli interventi realizzati e all'efficacia ed efficienza della spesa;
- disporre di strumenti di monitoraggio e ricerca condivisi e in rete tra loro, tali da consentire l'acquisizione di informazioni sistematiche e comparabili sull'evoluzione del settore, sulle politiche e sulle iniziative assunte a livello nazionale e territoriale, che consentano ai soggetti di dialogare e individuare strategie operative comuni sul terreno culturale, economico-finanziario e delle relazioni istituzionali;
- realizzare e sviluppare, conseguentemente, un sistema di Osservatori regionali da attuarsi attraverso un coordinamento stabile, inteso come sede di elaborazione metodologica, di supporto tecnico e scientifico, di impulso strategico, di sostegno alla loro implementazione e alla formazione del personale, in modo da garantirne l'operatività e le modalità di verifica sulla base di un protocollo comune, ferma restando l'autonomia di ogni singola Regione e Provincia autonoma per quanto riguarda le forme di gestione, in corrispondenza delle loro esigenze, relazioni e caratteristiche territoriali;
- attuare delle economie di scala, attraverso l'introduzione di metodologie e strumenti di analisi comuni, ottimizzando i costi sul piano della loro progettazione e gestione e della rilevazione e elaborazione dei dati;
- rendere maggiormente evidenti l'impegno istituzionale e finanziario delle istituzioni di governo nel settore, oltre che a livello nazionale, anche, e soprattutto, a livello regionale e territoriale;
- promuovere una cultura della ricerca e dello scambio, un modus operandi fondato sulla disponibilità e la competenza dei soggetti ad acquisire conoscenze e dati per una maggiore qualificazione del fare amministrativo, in una logica di progettazione e innovazione;
- stabilire in modo coordinato relazioni sistematiche e collaborazioni con altri organismi, in particolare con gli istituti di ricerca, di statistica, di rilevazione ed elaborazione di dati che operano nel settore.

Con riferimento all'ultimo punto, il progetto prevede l'attivazione di forme di collaborazione, definite anche attraverso accordi specifici, con istituti preposti all'elaborazione statistica quali Istat, Sistan, Siae, CNEL e CISIS (in quanto strumento della Conferenza delle Regioni, considerandone anche la valenza territoriale). Non di meno auspica collegamenti con enti, che pur non essendo questa una loro funzione istituzionale, possono fornire dati relativi al settore come l'ENPALS-Ente Nazionale Previdenza e Assistenza Lavoratori Spettacolo e l'AGIS-Associazione Generale Italiana Spettacolo.

Gli intenti sono chiari, così gli strumenti necessari per conseguire gli obiettivi esplicitati. A livello istituzionale è condivisa la necessità di avviare modalità che consentano di valutare l'efficacia delle politiche d'intervento, anche comparando le diverse realtà territoriali; di esaminare le relazioni tra politiche culturali, sociali ed economiche. Le imprese culturali, per contro, necessitano di elementi conoscitivi che consentano di innovare la programmazione, di ampliare la gamma dei servizi ed elevare la qualità di quelli già in essere, di indirizzare i piani di comunicazione.

Tutto ciò comporta inevitabilmente lo sviluppo di attività di monitoraggio, l'elaborazione e la valutazione di dati e informazioni che attengono aspetti di ordine economico-finanziario, organizzativo, tecnologico, sociologico. Stante la consapevolezza che le Regioni, le Province Autonome, così come i Comuni e le Province stanno acquisendo un ruolo sempre più rilevante nella programmazione e nel sostegno delle attività culturali, sia in conseguenza

della riforma del titolo V della Costituzione, sia per la recente evoluzione delle forme di produzione e distribuzione dei beni e delle attività culturali cui corrisponde una trasformazione ed evoluzione della domanda, l'attivazione di Osservatori Culturali viene oggi considerata una priorità.

Va aggiunto, a conferma di un'attenzione ormai diffusa su questi temi, che diverse delle proposte di legge in materia di Spettacolo elaborate nell'ultimo decennio prevedevano espressamente che ai diversi livelli di governo venissero svolte attività di monitoraggio del settore, anche attraverso la costituzione di Osservatori.

Sempre nel 2007 la Provincia Autonoma di Bolzano ha pubblicato i risultati di una serie di ricerche che preludono l'attivazione di un proprio Osservatorio dello Spettacolo, mentre la Provincia Autonoma di Trento ha presentato uno studio di fattibilità propedeutico alla costituzione di un Osservatorio per la Cultura (riprendendo così una volontà già espressa vent'anni prima, rimasta in realtà inesaudita). A completamento del panorama sopra citato va aggiunto che sono attualmente in fase costituenda (più o meno avanzata), in virtù di leggi regionali emanate negli ultimi anni, nuovi Osservatori, in particolare in Puglia, Campania, Sardegna.

Sta dunque prendendo forma concretamente la prospettiva di un sistema nazionale di osservatori regionali, con caratteristiche di rete, che consentirà di sviluppare rilevazioni e analisi a livello regionale e nazionale, coinvolgendo tutti i protagonisti.

Va qui affrontato un aspetto dirimente: il Progetto interregionale, che rappresenta in tale scenario il punto di riferimento centrale, concerne strettamente lo Spettacolo, seppure nelle diverse declinazioni, e così l'Osservatorio facente capo al MIBAC, mentre gli osservatori regionali, in essere o costituendi, si dividono in due correnti: da una parte quelli che abbracciano l'insieme delle attività culturali (confliggendo inevitabilmente con le diverse tendenze definitorie), dall'altra quelli più saldamente ancorati alle performing arts.

Peraltro si riscontrano tra i due gruppi molti punti di contatto negli obiettivi di fondo e nelle metodologie; così come convergono sulle principali aree d'indagine, che attengono le politiche pubbliche, gli aspetti economici, le dinamiche del consumo e dell'offerta, gli assetti organizzativi, l'occupazione, le infrastrutture, per citare gli aspetti principali.

Volendo guardare fuori dal nostro paese, bisogna dire che il modello dominante è comunque quello "trasversale", cui comunque si tende anche in Italia. Sarebbe forse tedioso proporre qui la descrizione dei processi che hanno determinato l'attuale assetto italiano, fermo restando che gli Osservatori sono (e devono essere) in massima parte espressione degli enti che li hanno fondati e dunque dei bisogni conoscitivi dei territori di appartenenza.

In realtà sui modelli organizzativi, la forma costitutiva, le modalità di relazione degli Osservatori regionali ci si interroga sin dal loro avvio. Ancora nel 2007, è stato ultimato uno studio su questi temi affidato proprio dall'Osservatorio nazionale alla Fondazione ATER Formazione, dal titolo: "L'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo del MiBAC e l'Osservatorio Regionale dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna: i modelli e la loro applicabilità ai diversi livelli territoriali", che in qualche modo prelude il percorso preconizzato dal Progetto interregionale.

Lo studio, che comprende anche comparazioni tra gli Osservatori attivi in Italia ed istituzioni consimili di altri paesi, affronta questioni di ordine legislativo, normativo, organizzativo, strategico. Volendone citare alcuni risultati, individua come essenziale l'implementazione di un sistema di Osservatori integrato sul versante scientifico-metodologico, ma evidenzia la volontà e l'esigenza di autonomia degli stessi, in quanto emanazione delle amministrazioni da cui discendono.

Vi si giunge ad ipotizzare una sorta di "Statuti omologhi degli Osservatori" che indichino gli elementi comuni essenziali per garantire la qualità e consentire effettive interazioni e

collaborazioni in un quadro di riferimento nazionale, quali la presenza di organismi di indirizzo scientifico, di ricercatori con competenze specifiche, forme strutturate di collaborazione con il mondo delle imprese, istituti di ricerca e università.

Tra le priorità individuate vi sono l'individuazione di un sistema comune di validazione dei dati e un protocollo comune di valutazione degli stessi, l'individuazione di un set di indicatori chiave e modelli di rilevazione, la definizione di canali che consentano il flusso dei dati tra l'Osservatorio nazionale, quelli regionali, le diverse fonti ufficiali.

Nel 2007 il difficoltoso processo di affermazione degli Osservatori regionali della cultura (ascrivendo tra essi, di diritto, quelli dedicati allo Spettacolo), dopo lunghi anni, ha visto dunque una svolta. E' stato avviato un percorso innovativo che potrà favorire lo studio delle dinamiche e delle politiche del settore, contribuendo, si spera, a indirizzarne le prospettive.

### ***Tecnologia e spettacolo dal vivo: connessioni e orizzonti<sup>5</sup>***

#### *La tecnologia input dello spettacolo dal vivo*

Lo spettacolo dal vivo appare fondato su due pilastri: la creatività da una parte, la tecnologia dall'altra. La creatività costituisce la sua linfa più visibile, espressa nelle idee degli autori così come nelle scelte degli interpreti e, in generale, nella capacità di rigenerare testi noti in letture sempre diverse e di enfatizzare al tempo stesso la portata universale di testi inediti ed esplorativi. La tecnologia appare forse di meno, ma non risulta meno necessaria, dal momento che dello spettacolo dal vivo essa costituisce l'ossatura materiale, la strategia linguistica, l'opportunità di relazione.

Dalle maschere del teatro greco, che amplificavano la voce offrendo al pubblico la chiara visione del "carattere" interpretato (non si dimentichi che stiamo parlando di un mondo senza correttivi per la vista difettosa, con illuminazione flebile se non assente, e soprattutto con un atteggiamento virginale nei confronti delle complessità oggi normali), alla vena d'acqua sotterranea che passava al di sotto dell'orchestra e della scena, in modo da arrotondarne e potenziarne l'acustica, il teatro e lo spettacolo dal vivo si sono sempre avvalsi di un forte apporto tecnologico.

Sotto questo profilo si può subito rilevare che la tecnologia non è stata, in più di un caso, incorporata nelle dinamiche produttive e distributive teatrali in quanto "carpita" al mondo esterno. Al contrario, essa è stata spesso concepita all'interno degli spazi teatrali per fornire risposte efficienti a bisogni e urgenze contingenti. I macchinisti teatrali, veri epigoni efestini chiusi in spazi invisibili e segreti per forgiare strumenti e attrezzi unici, hanno tramandato una sapienza che unisce in un modo introvabile in altri settori produttivi la delicatezza idiosincratca dell'artigianato con la velocità intuitiva dell'innovatore.

E' tecnologia l'acustica delle sale, e i semplici accorgimenti che a costo nullo riescono a risolvere problemi rilevanti: un reticolo di fili posto a mezza altezza consente di spezzare le onde sonore, evitando riverberi e rimbombi che il soffitto lontano produrrebbe, con danno per la resa linguistica dello spettacolo; naturalmente la questione acustica – strutturale e preliminare – può essere affrontata con un grado variabile di sofisticatezza, conducendo a soluzioni che risultano da un'efficace ibridazione tra sensibilità e tecnica: gli elementi di ciliegio che coprono (e decorano) il soffitto nelle tre sale principali dell'Auditorium romano disegnato da Renzo Piano sono il frutto di una fertile combinazione tra analisi digitale e sapienza artigianale, dal momento che la loro curvatura, efficacissima per assicurare uno standard acustico di eccellente livello, si ottiene con un lavoro irripetibile di piegatura non standardizzata del legno.

L'infrastruttura teatrale può essere influenzata in misura notevole da una serie di soluzioni tecnologiche capaci di accrescere il benessere degli spettatori e di migliorare l'efficacia dello spettacolo. Ma non è detto che se ne senta l'urgenza. Il disegno stesso di molti teatri rispecchia tuttora un'esigenza simbolica di prolungamento delle residenze private, attraverso l'apertura dei palchi ad abbracciare il palcoscenico. Il palco è con tutta evidenza un luogo privato all'interno del quale si può non essere visti; il bisogno di rappresentazione delle dinamiche sociali supera in questo senso l'aspettativa di godimento dello spettacolo stesso; e se fino all'Ottocento il palco riporta alle Accademie e all'uso privato del teatro, dalla rivoluzione industriale in poi la platea viene riempita di poltrone che sostituiscono le scomode panche di legno destinate ai plebei: fa il suo ingresso in teatro la nuova padrona del mondo, la borghesia smaniosa di farsi vedere, certificando in questo modo la sua conquistata cultura

<sup>5</sup> A cura di Michele Trimarchi, professore ordinario di Analisi Economica del Diritto Università di Catanzaro.

con l'occupazione dei nuovi posti "nobili" della sala; ancora una volta, il teatro viene usato come evidenza di un blasone sociale.

Per quanto esteticamente magnifici, i teatri "all'italiana" rimangono testimoni di due epoche passate. Il teatro efficace, sul piano della fruizione, è quello che assicura pari visibilità e acustica a tutti gli spettatori, minimizzando le inevitabili differenze tra posti vicini e lontani, centrali e laterali. Ancora una volta, installare una presa d'aria sotto ogni poltrona (nell'Auditorium romano) rende impercettibile il suono dell'aria condizionata, e consente una fruizione non sofferta a chi occupa qualsiasi posto a sedere. E far scorrere il testo mentre sul palcoscenico i cantanti lirici potrebbero non essere così intelligibili, e comunque lo spettatore non conosce a memoria il libretto d'opera, è un accorgimento immediato che pure ha suscitato negli anni passati grandi polemiche a causa dell'asserita difficoltà di seguire l'opera risultando "distratti" dal testo del libretto. Questa polemica la dice lunga su una concezione celebrativa dello spettacolo dal vivo, in cui comprendere è meno importante che ricordare.

#### *Il valore dell'innovazione tecnologica nello spettacolo dal vivo*

L'evoluzione del settore dello spettacolo dal vivo mostra con tutta chiarezza che la tecnologia non si sovrappone né si aggiunge a un meccanismo produttivo autonomo, ma ne costituisce un input tra i più rilevanti, godendo di un pieno diritto di cittadinanza insieme agli altri elementi che ne costituiscono l'ossatura e il contenuto. Scindere la produzione di spettacolo dal vivo dai suoi profili tecnologici risulta dunque impossibile, nonostante la credenza diffusa che il settore teatrale, musicale e coreutico sia tuttora empirico, artigianale, condizionato in misura pervasiva dalla centralità delle risorse umane.

Ridurre la complessa macchina creativa, produttiva e distributiva dello spettacolo dal vivo al lavoro dell'artista, pur centrale e indispensabile ma per nulla sufficiente a integrare il prodotto in questione, appare una forzatura dovuta a una limitata percezione del settore stesso. La legge di Baumol così tanto in voga tra gli addetti ai lavori, che ne hanno adottato le conclusioni nel convincimento che esse fornissero una stabile giustificazione ai contributi pubblici, non è che una semplificazione piuttosto rudimentale di un comparto produttivo in costante evoluzione, che non solo è pronto ad assorbire le innovazioni ma si mostra capace di elaborarle e sperimentarle autonomamente.

L'innovazione tecnologica si colloca lungo tutta la filiera produttiva dello spettacolo dal vivo, informandone tutte le fasi e diventando dunque una delle tracce portanti dei prodotti culturali che ne scaturiscono. Per analizzarne la portata, si può fare riferimento ai vincoli che caratterizzano il percorso dello spettatore verso il teatro. Naturalmente lo spettacolo dal vivo non ha come unico destinatario lo spettatore, anche se questo ne costituisce senza dubbio lo stakeholder più rilevante. Tuttavia, sottoporre ad esame il ruolo della tecnologia ai fini del benessere dello spettatore va considerato un esercizio imprescindibile, se si vuole uscire dalla generica pretesa che il settore "meriti" il sostegno pubblico, e lo si inserisca invece in una catena di produzione del valore che di per sé giustifichi e renda pertinente un sinallagma molteplice nel quale ciascun destinatario di benefici risponda con una gamma di strumenti (finanziari, normativi, regolamentari, strumentali, etc.).

Sono tre gli ordini di vincoli che possono ostacolare il consumo culturale. Innanzitutto un vincolo di natura materiale, che può essere rappresentato dall'assenza o dalla limitata accessibilità delle infrastrutture culturali. Inoltre, un vincolo di natura finanziaria, che riguarda non soltanto il prezzo d'ammissione allo spettacolo, ma anche e soprattutto il costo complessivo dell'esperienza culturale nel territorio. Infine, un vincolo cognitivo, derivante dalla natura relazionale e dialogica dello spettacolo dal vivo e dei prodotti culturali più in generale, e dalla conseguente necessità di assicurare agli spettatori una progressiva familiarità e capacità di apprendere e apprezzare i contenuti e le modalità di realizzazione dello spettacolo stesso, in modo da poterne estrarre pienamente il valore culturale.

La tecnologia svolge una funzione delicata e imprescindibile ai fini dell'attenuazione e dell'eventuale rimozione di questi vincoli. Si deve segnalare, in via generale, che il vincolo materiale ricade per lo più sotto la responsabilità della pubblica amministrazione (tanto centrale, quanto regionale e locale), a causa della sua natura infrastrutturale e dei suoi legami materiali con il territorio come palinsesto di attività creative, produttive, economiche e commerciali, sociali. Il vincolo finanziario viene a ricadere su un duplice terreno: da una parte, le condizioni di vendita – ad esempio la gamma di diversificazione dei prezzi – dello spettacolo in quanto prodotto culturale, dall'altra le condizioni di "uso" del territorio come spazio di connessione tra la residenza dello spettatore e il luogo della fruizione. Al contrario, il vincolo cognitivo ricade quasi per intero sulle spalle dell'offerta culturale, in quanto gli approfondimenti consentiti allo spettatore dipendono in larga misura dalla capacità del produttore di trasformare la propria informazione differenziale in una sorta di "accompagnamento" strategico all'apprezzamento, attraverso modalità disparate ma tutte volte a consolidare, nella sfera percettiva e cognitiva dello spettatore, il capitale intangibile rappresentato dall'esperienza culturale.

Nel dettaglio, la tecnologia può fornire allo spettacolo dal vivo una varietà di opzioni, ad esempio rendendo disponibile il prodotto culturale su una molteplicità di supporti (lo spettacolo dal vivo accanto al CD, al DVD, alla proiezione ad alta definizione in sale cinematografiche, all'accrescimento dell'efficacia del percorso che lo spettatore intraprende per recarsi a fruire di uno spettacolo). Ciò espande la gamma di alternative per lo spettatore stesso, che così mostra di poter superare il vincolo materiale soltanto a patto che il territorio sia trasformato nel fluido vestibolo dello spettacolo dal vivo. Un'altra possibilità che vede la tecnologia fattore cruciale di sviluppo e di evoluzione è lo stage management, che attualmente richiede – nei teatri tradizionali e quindi disegnati prima che questa urgenza si manifestasse – una rotazione veloce tra allestimenti diversi; le giornate di distanza tra uno spettacolo e l'altro, oggi giustificate sulla base di esigenze di smontaggio e montaggio, potrebbero essere molto ridotte potendo allestire il prossimo spettacolo quando il precedente è ancora in scena: questo comporta, alternativamente, una struttura materiale di un teatro capace di montare una scena alle spalle dell'attuale palcoscenico (o in cima, o anche in basso) sostituendo poi i due palcoscenici al termine dello spettacolo precedente. Oppure l'elaborazione e l'utilizzazione di elementi virtuali come scenografie digitali, che consentono una disponibilità più estesa dello spettacolo come prodotto culturale.

Nel caso del vincolo finanziario la tecnologia può agevolare una vistosa – e necessaria – diversificazione dei prodotti venduti in loco, e soprattutto la loro accessibilità finanziaria grazie all'uso diretto di tecnologie condivise capaci di abbassarne il costo di produzione. Il vincolo cognitivo appare notevolmente influenzato e influenzabile dalla presenza di tecnologie pertinenti e innovative lungo il crinale che unisce su fronti contrapposti offerta e domanda di spettacolo dal vivo. La creatività, lo stile, la massa di informazioni qualificate trasmesse allo spettatore dipendono in misura crescente alla tecnologia che diventa così strumento di potenziamento linguistico, stilistico e cognitivo.

#### *L'azione pubblica a sostegno dell'innovazione tecnologica: linee-guida*

Nel contesto attuale la tecnologia appare un elemento fondante della struttura creativa, produttiva e distributiva dello spettacolo dal vivo. Ciò induce a prendere in considerazione l'esigenza di ridisegno dell'azione pubblica a sostegno del settore, quanto meno per due ordini di riflessioni. Da una parte, infatti, relegato Baumol nel museo delle teorie economiche, accreditandone l'utilità ma anche la palese insufficienza a spiegare un fenomeno complesso come le dinamiche produttive e finanziarie dello spettacolo dal vivo, si deve accreditare un'interpretazione dell'economia della cultura basata su una nuova centralità dell'offerta. Ad essa è stato attribuito tradizionalmente un valore etico, con l'effetto

fondamentale di affidarla al "dovere" di sostegno da parte del settore pubblico, all'irrilevanza delle entrate proprie, alla sensibilità di soggetti terzi come le imprese o i donatori individuali.

La temperie attuale suggerisce una visione radicalmente diversa, nella quale l'offerta culturale eroga benefici specifici e variegati nei confronti di una molteplicità di soggetti, dagli spettatori (che ne pagano il prezzo, anche acquistando servizi ulteriori), alla comunità locale (che manifesta un ampio consenso in cambio di un accrescimento della qualità della vita urbana e di un rafforzamento del senso di appartenenza), alla comunità regionale (che offre servizi e sostegno in cambio della presenza e della diffusione della cultura nel proprio territorio), alla comunità nazionale (che sostiene la creatività, l'ampliamento del patrimonio nazionale, la sperimentazione e la ricerca). A questi vanno aggiunte le imprese private (che "acquistano" la condivisione progettuale del brand), le organizzazioni nonprofit (che collaborano in progetti di rilevanza sociale). Da questa sintetica elencazione, appare chiaro che l'azione pubblica non può mantenere la stessa ossatura e gli stessi meccanismi che potevano mostrarsi efficaci in un contesto del tutto diverso, e molto semplificato rispetto a quello attuale.

In particolare, oltre agli argomenti strettamente connessi alla dimensione, al valore e alla portata innovativa delle attività specifiche del settore, un profilo che merita senza dubbio attenzione diretta da parte del settore pubblico è quello delle infrastrutture materiali e tecnologiche poste al servizio dello spettacolo dal vivo. Le riflessioni svolte sopra forniscono, sia pure in modo sintetico, indicazioni chiare sulla rilevanza che la dotazione tecnologica assume ai fini di un accrescimento dell'efficacia dell'offerta culturale. In questo senso, risulta di fondamentale importanza identificare dei possibili percorsi di acquisizione e condivisione delle tecnologie necessarie in un orizzonte temporale discreto. Essi dovrebbero essere incentivati con un ventaglio di strumenti, tra i quali può assumere un ruolo centrale la fornitura in-kind di beni, servizi e strumenti, nell'ambito di nuovi protocolli di cooperazione tra settore pubblico e imprese private, e con un conseguente ridisegno della struttura delle responsabilità e dei diritti. Non si tratta, in una parola, di "vendere" o donare un prodotto, ma di programmare l'assorbimento progressivo delle tecnologie utili caso per caso, negoziando insieme ai destinatari dell'intervento e al settore pubblico le forme e le modalità della cooperazione.

Inoltre, uno spazio molto importante può essere rivestito, a questi fini, da strumenti di incentivazione indiretta come l'esenzione fiscale o altre forme di agevolazione su tributi, tariffe e costi di funzionamento. Ciò consentirebbe a ciascuna organizzazione operante nel settore dello spettacolo dal vivo di programmare l'assorbimento delle tecnologie necessarie nel pieno rispetto del reticolo di compatibilità specifiche, da quelle strutturali a quelle finanziarie, selezionando gli indirizzi di evoluzione tecnologica che risultino maggiormente coerenti con la propria vocazione creativa e produttiva, e con il proprio spettro di distribuzione. Si tratta di strumenti – tanto la fornitura in-kind quanto l'incentivazione indiretta – attivabili in capo ai diversi livelli di governo, e preferibilmente passibili di ottimizzazione, attraverso l'attribuzione "per strati" delle diverse competenze e responsabilità.

Ulteriori opportunità sono date, in linea prospettica, dall'inclusione dell'evoluzione tecnologica tra gli indicatori di *performance* manageriale dai quali far dipendere l'*an* e il *quantum* di almeno parte del finanziamento pubblico. Il punto riguarda in buona parte un ridisegno possibile, ma tuttora embrionale e occasionale, delle regole del sostegno pubblico dello spettacolo dal vivo. Indicatori di performance gestionale sono stati inseriti nelle leggi e nei regolamenti di alcune regioni italiane, in alcuni casi sono già operativi e in altri sono attualmente in discussione nelle sedi istituzionali. Si tratta di una prospettiva assai interessante, che affida una quota maggioritaria del finanziamento al valore di esistenza delle organizzazioni, cui viene riconosciuto il sostegno pubblico in quanto operative nel territorio e

per questo capaci di generare un ampio e infungibile valore culturale, sociale ed economico; e che lascia una quota minore ma materialmente e simbolicamente molto rilevante al grado di corrispondenza tra strategie e scelte gestionali da una parte e obiettivi pubblici dall'altra.

Tra questi indicatori appare opportuno, *de jure condendo*, introdurre alcune voci legate all'evoluzione tecnologica delle attività culturali; ad esempio l'informatizzazione del palcoscenico, l'utilizzo di strumenti digitali nel disegno e nella realizzazione delle scenografie, le riprese degli spettacoli e la loro riproduzione e vendita su supporto digitale, così come l'informatizzazione della biglietteria e di parte della comunicazione esterna attraverso newsletters, sms, totem siti nel territorio, e strumenti simili.

Allo stesso modo, alcuni profili tecnologicamente rilevanti possono rappresentare una strategia di contenimento e riduzione dei costi di funzionamento ordinario del teatro e comunque dell'organizzazione. Si tratta di profili legati all'eco-compatibilità dei processi e dei meccanismi produttivi, dalla preferenza per materiali riciclati alla minimizzazione della carta nei processi di comunicazione interna, dall'uso di lampade ecologiche fino alla produzione di energia quanto meno per la copertura del fabbisogno ordinario (il funzionamento degli uffici, le attività amministrative e gestionali, etc.) di ciascuna organizzazione di spettacolo. Sono strumenti che è auspicabile introdurre con gradualità e con decisione, magari facendone precedere l'adozione da iniziative che ne agevolino la comprensione e la condivisione da parte degli operatori del settore.

Si consideri, in conclusione, che l'attenzione verso la tecnologia può concretarsi tanto in un ridisegno radicale dei meccanismi di sostegno dello spettacolo dal vivo, quanto in alcuni aggiustamenti "morbidi" che mantenendo l'impianto dei meccanismi attualmente vigenti consentano l'ingresso di profili legati all'evoluzione e all'innovazione tecnologica nel ventaglio degli strumenti che caratterizzano l'azione pubblica.

### ***Gli sbocchi professionali dei laureati in discipline artistiche e dello spettacolo<sup>6</sup>***

Ogni anno circa 4.500 ragazzi intraprendono gli studi universitari scegliendo di frequentare corsi di laurea di primo livello in "Scienze e tecnologie delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda".

Nell'esteso panorama accademico l'"università dello spettacolo" può sembrare un segmento assolutamente marginale; in realtà, in termini relativi, costituisce un investimento formativo significativo, se si pensa che sono oltre 25 gli atenei presenti sul territorio italiano<sup>7</sup> che propongono corsi di laurea in "Scienze e tecnologie delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda" e corsi di laurea specialistica (magistrale) pertinenti i profili professionali di base dello spettacolo in "Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale", nonché in "Musicologia e beni musicali", e se si considera che, nel 2007, un laureato su cinque appartenente alla classe di laurea triennale del gruppo letterario ha conseguito la laurea proprio in scienze e tecnologie dell'arte e dello spettacolo.

A fronte di tale mobilitazione di risorse formative, con il presente paragrafo si è cercato di documentare quale sia l'esito occupazionale sul mercato del lavoro di coloro che hanno seguito un percorso specialistico orientato al settore dello spettacolo.

A tale scopo, sono state utilizzate le informazioni statistiche sulla transizione istruzione-lavoro prodotte dall'Istat nell'ambito dell'indagine sull'inserimento professionale dei laureati, le quali consentono una valutazione comparativa della redditività dei diversi titoli di studio sul mercato del lavoro. dell'Istat,

L'indagine sull'inserimento professionale dei laureati è, infatti, una rilevazione campionaria condotta con cadenza triennale, in occasione della quale i giovani vengono intervistati a circa tre anni dal conseguimento del titolo di studio, per conoscere gli esiti della loro ricerca di occupazione e le caratteristiche del lavoro eventualmente svolto.

Sulla base dei primi risultati dell'ultima edizione dell'indagine - condotta nel 2007 sui laureati del 2004 - è possibile trarre interessanti indicazioni sull'efficacia dei corsi di laurea dedicati a discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e apprezzare l'attrattività sul mercato del lavoro di tali titoli di studio.

Nel 2004, quasi 2.500 giovani hanno conseguito la laurea in corsi inerenti discipline dello spettacolo. Di essi, circa un migliaio (974) hanno conseguito il titolo universitario frequentando classi di laurea triennale in "Scienze e tecnologie delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda" e poco meno di 1.500 si sono laureati in corsi di laurea "lunghe" del vecchio ordinamento, inerenti le discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e la musicologia.

Contraddicendo i frequenti luoghi comuni sulla presunta inefficacia di tali percorsi formativi a fini lavorativi, la situazione occupazionale dei laureati a tre anni di distanza dalla laurea sembra complessivamente indicare per i "laureati dello spettacolo" pari opportunità professionali rispetto ai giovani che hanno conseguito titoli di studio differenti.

Infatti, nel 2007, a circa tre anni dal conseguimento della "laurea breve" il 71,8% dei laureati in Scienze e tecnologie delle arti e dello spettacolo risulta svolgere un'attività lavorativa: una quota di poco inferiore al valore registrato per i laureati in corsi di laurea triennale nel complesso (73,1%), ma decisamente maggiore rispetto a quello rilevato in media per gli studenti laureati nei corsi del gruppo letterario, tra i quali gli occupati non superano il 56,9%. Opportunità di inserimento professionale addirittura migliori risultano, in proporzione, con riferimento ai laureati provenienti dai tradizionali corsi di laurea "lunghe": la quota percentuale dei laureati in discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e in musicologia

<sup>6</sup> A cura di Fabrizio Maria Arosio, responsabile unità operativa Istituzioni e Servizi Culturali dell'ISTAT.

<sup>7</sup> Dati riferiti all'Anno accademico 2006-2007 in "La formazione universitaria in Italia per i beni culturali e lo Spettacolo", Eccom - Centro Europeo per l'Organizzazione e il Management Culturale, Ottobre 2006.

che svolgono un lavoro (77,0%) è, infatti, maggiore sia rispetto alla media complessiva dei laureati (73,3%) sia a quella riferita al solo gruppo letterario (75,4%).

Se sul piano quantitativo le *chance* occupazionali dei laureati in scienze dello spettacolo non mostrano scostamenti rilevanti rispetto agli sbocchi lavorativi dei giovani che hanno conseguito altri titoli universitari, alcune differenze significative emergono, invece, sul piano qualitativo.

La quota di giovani che svolgono un'attività lavorativa iniziata dopo aver conseguito il titolo di studi in modo continuativo è sensibilmente inferiore per i laureati in scienze dello spettacolo (46,7% per i corsi triennali e 47,7% per quelli lunghi) rispetto a quella rilevata in media per il complesso dei laureati (rispettivamente 48,5% i corsi triennali e 56,2% quelli lunghi). Tale dato sembra confermare le indicazioni già proposte nel capitolo dedicato all'occupazione nell'ambito della relazione del FUS dello scorso anno, le quali segnalavano la difficoltà strutturale del settore dello spettacolo nel garantire un lavoro stabile, continuativo e remunerativo.

Per poter fornire un quadro maggiormente analitico sulla transizione dall'università al mondo del lavoro per il settore specifico dello spettacolo è necessario riferirsi ai dati della rilevazione precedente, la quale nel descrivere la condizione occupazionale nel 2004 dei giovani che si sono laureati tre anni prima fornisce ulteriori elementi che consentono di qualificare con maggiore dettaglio il lavoro svolto dai neolaureati.

Considerando soltanto i giovani che dopo aver conseguito il titolo di laurea in corsi lunghi hanno un'occupazione, emerge che nel 2004 se nel complesso la quota di coloro che lavorano in modo continuativo è pari al 91,1%, per i laureati in discipline dell'arte e dello spettacolo la percentuale scende al 85,6%, indicando una performance sul mercato del lavoro in linea con gli altri laureati del gruppo letterario (85,9%).

Lo scarto rispetto alla media si accentua ulteriormente con riferimento al rapporto contrattuale. Mentre infatti, nel complesso circa due laureati su tre tra quelli che lavorano (62,8%) hanno un'occupazione alle dipendenze, i giovani che dispongono di una laurea in discipline dello spettacolo con un lavoro dipendente risultano meno della metà (47,6%).

La scelta di un'attività autonoma, intrapresa dal 17,3% dei laureati dello spettacolo, tende invece ad accomunare questi ultimi alla media dei giovani che hanno conseguito un titolo di studio universitario, diversificandoli, piuttosto, dagli altri laureati del gruppo letterario, i quali mostrano una minore propensione per il lavoro indipendente.

Un'ulteriore specificità dei giovani laureati in scienze dello spettacolo, e in generale dei giovani con una laurea del gruppo letterario, rispetto agli altri è costituita dalla maggiore incidenza di coloro che hanno un rapporto di lavoro regolato da un contratto di collaborazione coordinata e continuativa o che svolgono una attività di collaborazione e consulenza a progetto. I "Co.co.co." - considerati la forma tipica di lavoratori flessibili se non precari - sono presenti, infatti, tra i laureati in discipline dello spettacolo in misura circa doppia rispetto alle altre categorie di laureati (28,8% contro il 14,1% del totale corsi).

Altro elemento indicativo della qualità degli sbocchi lavorativi che il mercato del lavoro offre ai neolaureati è rappresentato dalla posizione professionale assunta. A tale proposito, considerando il profilo professionale corrispondente ai soli laureati che svolgono un lavoro continuativo, emerge che la presenza di liberi professionisti tra gli occupati laureati in discipline dello spettacolo è in percentuale (9,3%) decisamente inferiore a quella riscontrata per il totale dei laureati dei diversi corsi di laurea (16,0%).

Inoltre, pur considerando le specificità che caratterizzano in modo peculiare le attività lavorative del settore, è significativo che, anche quando dispongono di un rapporto lavorativo alle dipendenze, i laureati in discipline dello spettacolo risultano assunti con il profilo di impiegati con alta o media qualificazione in una proporzione decisamente inferiore alla media degli altri laureati e con uno scarto percentuale misurabile in oltre 14 punti percentuali (sono il 29,3% dei laureati in discipline dello spettacolo, contro il 43,4% del complesso dei laureati dei vari corsi universitari).

La ricerca di un lavoro continuativo dopo la laurea è poi più lunga e impegnativa e, mentre per il complesso dei laureati sembra risolversi positivamente dopo meno di un anno (11 mesi), i laureati in discipline dello spettacolo per trovare un lavoro stabile impiegano in media 15 mesi, e uno su cinque deve attendere addirittura due o più anni (a fronte del 16,9% dei laureati nel complesso). In questo senso, il periodo di tempo necessario per l'inserimento nel mondo del lavoro dei laureati del settore dello spettacolo che hanno iniziato un lavoro continuativo dopo laurea è il maggiore in assoluto, inferiore solo a quello dei "colleghi" laureati in altri corsi del gruppo letterario (lettere, materie letterarie, filosofia, conservazione dei beni culturali, ecc.) e dei laureati in corsi di laurea del gruppo psicologico.

In compenso, in confronto agli altri giovani laureati sia del gruppo letterario, sia degli altri corsi universitari (con la sola eccezione di quelli del gruppo linguistico) quelli in discipline dello spettacolo mostrano di avere maggiori opportunità lavorative precedenti alla laurea (oltre il 70% ha già lavorato, contro il 63,1% del totale laureati), indice di un percorso formativo non esclusivo, che offre occasioni di impegno lavorativo e di esperienza professionale complementare allo studio anche prima del conseguimento del titolo.

In tale contesto, una variabile che influisce in maniera determinante sugli esiti occupazionali dei giovani laureati del settore è il genere. Infatti, se la leva di laureati in discipline dello spettacolo è sostanzialmente equidistribuita per sesso (43,5% maschi e 56,5% femmine), al momento dell'ingresso sul mercato del lavoro i percorsi tendono a divaricarsi a svantaggio del sesso maschile. A tre anni dalla laurea oltre l'80% delle femmine laureate lavora - con uno scarto notevole non solo rispetto ai maschi dello stesso corso (più 7 punti percentuali), ma anche rispetto alle femmine degli altri corsi (più 10 punti percentuali); il divario si accentua ulteriormente con riferimento a coloro che hanno iniziato un lavoro continuativo dopo la laurea, i quali sono oltre la metà (54,0%) delle femmine laureate in discipline dello spettacolo e solo meno di un terzo (30,5%) dei maschi che hanno conseguito lo stesso titolo. Lo svantaggio occupazionale dei maschi che si laureano in discipline dello spettacolo nel trovare un'occupazione stabile è poi ancora più evidente rispetto ai giovani dello stesso sesso con altre lauree; infatti a questi ultimi corrisponde una "probabilità" di trovare un lavoro continuativo entro tre anni dalla laurea sostanzialmente doppia (62,6%).

Purtroppo l'indagine dell'Istat non fornisce un livello di dettaglio analitico che consente di descrivere il settore di attività economica ed i contenuti professionali corrispondenti all'occupazione svolta dai laureati, tuttavia i risultati prodotti forniscono degli indizi che permettono di apprezzare indirettamente la coerenza tra il percorso formativo e gli sbocchi professionali e, di conseguenza, la congruità e l'efficacia del titolo di studio rispetto agli esiti occupazionali sul mercato del lavoro.

Dalla testimonianza dei giovani che svolgono un lavoro continuativo iniziato dopo la laurea in merito alle competenze e qualificazioni richieste per accedere al lavoro emerge, infatti, che uno su quattro (24,4%) di coloro che hanno conseguito un titolo di studi universitario nelle discipline dello spettacolo (a fronte del 19,0% del complesso dei laureati) ha svolto una professione per la quale era richiesta una laurea nella specifica area disciplinare. E se solo per il 6% dei laureati in discipline dello spettacolo la laurea costituisce un titolo di accesso esclusivo ed un canale di accesso indispensabile al lavoro continuativo svolto, tuttavia la quota di giovani che hanno trovato un lavoro per il quale sarebbe stata sufficiente una laurea qualsiasi è ancora inferiore (5,1%).

I risultati proposti - soprattutto se contestualizzati e riferiti ad un mercato del lavoro nel quale la laurea non sembra costituire generalmente un requisito strettamente necessario e spesso nemmeno un titolo preferenziale per l'accesso a una professione - appaiono comunque incoraggianti, soprattutto se confrontati con i valori medi registrati per l'insieme della popolazione universitaria; i valori proposti, per quanto indicativi, sembrano mostrare che l'acquisizione di una laurea in discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo rappresenta un investimento formativo generalmente ripagato con *chance* occupazionali non trascurabili nel settore vocazionale.

**Tabella 3. Laureati nel 2001 e nel 2004 per condizione occupazionale a tre anni di distanza dalla laurea e corso di laurea (composizioni percentuali) (a)**

CORSI E GRUPPI DI LAUREA	Lavorano			Non lavorano			
	Totale	di cui: _____ svolgono un _____ lavoro _____ continuuativo _____ iniziato _____ dopo la _____ laurea per _____ 100 laureati		Cercano _____ lavoro	Non cercano		Totale _____ laureati
		di cui: _____ svolgono _____ una attività _____ di _____ formazione _____ retribuita					
<b>Laureati del 2001 per condizione occupazionale nel 2004</b>							
Gruppo letterario	69,6	46,2		19,1	11,1	3,4	100,0
<i>Di cui:</i>							
Scienze e tecnologie delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda	78,6	49,8		11,0	10,3	2,4	100,0
<b>Totale corsi di laurea</b>	<b>74,0</b>	<b>56,3</b>		<b>12,5</b>	<b>13,3</b>	<b>5,9</b>	<b>100,0</b>
<b>Laureati del 2004 per condizione occupazionale nel 2007</b>							
Classi di laurea triennale del gruppo letterario	56,9	35,3		22,4	20,7	3,7	100,0
<i>Di cui:</i>							
Scienze e tecnologie delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda	71,8	46,7		20,1	8,1	0,9	100,0
<b>Totale classi di laurea triennale</b>	<b>73,1</b>	<b>48,5</b>		<b>12,2</b>	<b>14,7</b>	<b>3,9</b>	<b>100,0</b>
Corsi di laurea lunghi del gruppo letterario	75,4	48,8		17,2	7,4	2,5	100,0
<i>Di cui:</i>							
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e Musicologia	77,0	47,7		17,6	5,3	1,8	100,0
<b>Totale corsi di laurea lunghi</b>	<b>73,3</b>	<b>56,2</b>		<b>14,1</b>	<b>12,6</b>	<b>5,6</b>	<b>100,0</b>

Fonte: Istat, Inserimento professionale dei laureati.

a) Sono esclusi dall'analisi quanti hanno conseguito un'altra laurea prima del 2001.

**Tabella 4. Laureati del 2001 che nel 2004 lavorano per tipo e caratteristiche del lavoro e corso di laurea (composizioni percentuali) (a)**

CORSI E GRUPPI DI LAUREA	Indipendenti			Dipendenti					Totale	di cui:	
	Lavorano occasionalmente / stagionalmente	Lavorano in modo continuativo	Totale	Lavorano occasionalmente / stagionalmente	Lavorano in modo continuativo	Totale	Prestatori d'opera occasionali	Collaboratori coordinati e continuativi		Lavorano occasionalmente/	Lavorano in modo continuativo
Gruppo letterario	2,0	8,6	10,5	7,0	52,3	59,3	5,1	25,0	100,0	14,1	85,9
<i>Di cui:</i>											
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e Musicologia	5,2	12,1	17,3	3,1	44,7	47,6	6,3	28,8	100,0	14,4	85,6
<b>Totale corsi di laurea</b>	<b>2,1</b>	<b>17,1</b>	<b>19,2</b>	<b>2,9</b>	<b>60,0</b>	<b>62,8</b>	<b>3,8</b>	<b>14,1</b>	<b>100,0</b>	<b>8,9</b>	<b>91,1</b>

Fonte: Istat, Inserimento professionale dei laureati.

(a) Sono esclusi dall'analisi quanti hanno conseguito un'altra laurea prima del 2001. Lavoratore dipendente: chi presta il suo lavoro alle dipendenze di un datore di lavoro pubblico o privato, è pagato con un salario o stipendio e non potrebbe svolgere il proprio lavoro se altri non gli mettessero a disposizione i mezzi per farlo. Lavoratore indipendente: chi svolge un lavoro autonomo da solo o con altri soci, essendo proprietario di tutti gli strumenti tecnici e organizzativi necessari. Lavoro continuativo: quello svolto con cadenza regolare, sia a tempo determinato che a tempo indeterminato. Fanno eccezione i lavori occasionali e stagionali. Lavori occasionali (o saltuari): quelli svolti per brevi periodi di tempo, senza una cadenza regolare o prevedibile. Lavori stagionali: quelli svolti in modo continuativo, ma solo in alcuni periodi dell'anno, più o meno prolungati.

(b) Comprende coloro che, pur risultando formalmente lavoratori autonomi, prestano la propria opera di consulenza o collaborazione per conto di un committente, operando prevalentemente (ma non necessariamente) presso di esso e con i mezzi tecnici e organizzativi da questo predisposti. I lavoratori operano in forma coordinata e continuativa nel tempo per una sola azienda o per un solo cliente. Hanno un rapporto di lavoro regolato da un contratto di "collaborazione coordinata e continuativa". A partire dal 2003, a seguito della Riforma sul lavoro (Legge Biagi), tra i collaboratori coordinati e continuativi sono indusi i lavoratori a progetto.

**Tabella 5. Laureati che svolgono un lavoro continuativo per corsi di laurea e posizione nella professione (composizioni percentuali)**

CORSI E GRUPPI DI LAUREA	Posizione nella professione											Totale
	Lavoro indipendente				Lavoro dipendente							
	Imprenditore	Libero professionista	Altro	Totale	Lavoro di collaborazione coordinata e continuativa	Dirigente	Quadro	Impiegato alta/media qualificazione	Impiegato esecutivo	Altro	Totale	
Gruppo letterario	0,9	5,7	3,4	10,0	29,1	1,5	16,9	31,0	10,7	0,9	60,9	100,0
<i>Di cui:</i>												100,0
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e Musicologia	1,0	9,3	3,9	14,1	33,7	1,2	5,6	29,3	12,9	2,9	52,2	100,0
<b>Totale corsi di laurea</b>	<b>1,4</b>	<b>16,0</b>	<b>1,3</b>	<b>18,8</b>	<b>15,4</b>	<b>1,3</b>	<b>11,4</b>	<b>43,4</b>	<b>8,8</b>	<b>0,8</b>	<b>65,8</b>	<b>100,0</b>

Fonte: Istat, Inserimento professionale dei laureati.

**Tabella 6. Laureati del 2001 che hanno iniziato un lavoro continuativo dopo la laurea per corsi di laurea e tempo intercorso tra la laurea e il primo lavoro continuativo (composizioni percentuali) (a)**

CORSI E GRUPPI DI LAUREA	Composizioni percentuali						Intervallo di tempo medio (in mesi)	
	Meno di 3 mesi	Da 3 a 6 mesi	Da 7 a 11 mesi	Da 1 anno a meno di 2 anni	2 anni o più	Totale		
Gruppo letterario		13,3	13,8	14,1	28,3	30,3	100,0	16
<i>Di cui:</i>								
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e Musicologia		11,7	16,6	16,5	35,0	20,0	100,0	15
<b>Totale corsi di laurea</b>		<b>22,4</b>	<b>23,2</b>	<b>15,9</b>	<b>21,4</b>	<b>16,9</b>	<b>100,0</b>	<b>11</b>

Fonte: Istat, Inserimento professionale dei laureati.

(a) Esclusi quanti non lo hanno indicato; quanti hanno iniziato un lavoro prima del conseguimento della laurea e quanti hanno conseguito un'altra laurea prima del 2001; sono considerati solo i laureati che attualmente lavorano.

**Tabella 7. Laureati che svolgono un lavoro iniziato dopo la laurea per opportunità di lavoro precedenti e corso di laurea (composizione percentuale)**

CORSI E GRUPPI DI LAUREA	Opportunità di lavoro precedenti				Totale
	Non hanno avuto opportunità	Hanno avuto opportunità		Totale	
		Accettata	Non accettata		
Gruppo scientifico	41,1	43,2	15,8	58,9	100,0
Gruppo chimico-farmaceutico	42,9	40,4	16,7	57,1	100,0
Gruppo geo-biologico	42,5	48,1	9,5	57,6	100,0
Gruppo medico	64,3	24,2	11,6	35,7	100,0
Gruppo ingegneria	32,5	50,6	16,9	67,5	100,0
Gruppo architettura	36,0	55,3	8,7	64,0	100,0
Gruppo agrario	37,3	49,7	13,0	62,7	100,0
Gruppo economico-statistico	31,6	53,6	14,8	68,4	100,0
Gruppo politico-sociale	30,0	60,3	9,7	70,0	100,0
Gruppo giuridico	51,7	32,7	15,5	48,3	100,0
Gruppo linguistico	27,6	65,5	6,9	72,4	100,0
Gruppo insegnamento	33,1	59,1	7,8	66,9	100,0
Gruppo psicologico	34,3	58,1	7,6	65,8	100,0
Gruppo educazione fisica	40,0	54,3	5,3	59,6	100,0
Gruppo letterario	37,6	58,5	3,8	62,4	100,0
<i>Di cui:</i>					
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e Musicologia	29,1	65,1	5,8	70,9	100,0
<b>Totale corsi di laurea</b>	<b>36,9</b>	<b>50,7</b>	<b>12,4</b>	<b>63,1</b>	<b>100,0</b>

Fonte: Istat, Inserimento professionale dei laureati.

**Tabella 8. Laureati per sesso, condizione occupazionale e corsi di laurea (valori percentuali) (a)**

CORSI E GRUPPI DI LAUREA	Totale laureati (composizione percentuale)			Laureati che lavorano (per 100 laureati)			Laureati che svolgono un lavoro continuativo iniziato dopo la laurea (per 100 laureati)		
	Maschi	Femmine	Totale	Maschi	Femmine	Totale	Maschi	Femmine	Totale
<b>Gruppo letterario</b>	23,8	76,2	100,0	69,7	69,6	69,6	43,8	46,9	46,2
<i>Di cui:</i>									
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e Musicologia	33,0	67,0	100,0	74,0	80,9	78,6	30,5	54,0	49,8
<b>Totale corsi di laurea</b>	<b>43,4</b>	<b>56,6</b>	<b>100,0</b>	<b>78,6</b>	<b>70,4</b>	<b>74,0</b>	<b>62,2</b>	<b>51,7</b>	<b>56,3</b>

Fonte: Istat, Inserimento professionale dei laureati.

(a) Sono esclusi dall'analisi quanti hanno conseguito un'altra laurea prima del 2001.

**Tabella 9. Laureati del 2001 che nel 2004 svolgono un lavoro continuativo iniziato dopo la laurea secondo le caratteristiche richieste per accedere al lavoro svolto, per corso (composizioni percentuali) (a)**

CORSI E GRUPPI DI LAUREA	Laurea necessaria per il lavoro				Laurea non necessaria	Totale	Votazione minima richiesta (b)		
	Esclusivamente la laurea posseduta	Una laurea in specifiche aree disciplinari	Una laurea qualsiasi	Totale			Si	No	Totale
<b>Gruppo letterario</b>	<b>14,9</b>	<b>28,0</b>	<b>8,0</b>	<b>51,1</b>	<b>48,8</b>	<b>100,0</b>	<b>7,4</b>	<b>92,6</b>	<b>100,0</b>
<i>Di cui:</i>									
Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo e Musicologia	6,6	24,4	5,1	36,2	63,7	100,0	5,5	94,5	100,0
<b>Totale corsi di laurea</b>	<b>31,3</b>	<b>32,1</b>	<b>4,3</b>	<b>67,9</b>	<b>32,0</b>	<b>100,0</b>	<b>11,1</b>	<b>88,9</b>	<b>100,0</b>

Fonte: Istat, Inserimento professionale dei laureati.

(a) Sono esclusi dall'analisi quanti hanno iniziato un lavoro prima del conseguimento della laurea e quanti hanno conseguito un'altra laurea prima del 2001.

(b) Esclusi quanti svolgono un lavoro per il quale la laurea non era richiesta.

### ***I festival di spettacolo<sup>8</sup>***

Oggi tutto fa festival. Ci sono festival della Matematica (Roma), dell'Economia (Trento), dello Yoga (Milano), della Mente (Sarzana), della Letteratura (Mantova), della Filosofia (Modena), del Fitness (Firenze), del Prosciutto (Emilia), della Storia (Arezzo), così come i classici Festival del Cinema, del Teatro, etc.. Ma cosa distingue un festival da un convegno, da una rassegna, un happening, una festa o una sagra? Cosa è un Festival?

#### ***Il festival***

L'etimologia della parola non ci viene in aiuto.

Per l'Italia "Festival" è una parola relativamente recente. Venne importata nel nostro paese nel 1900, ma nel XIV secolo apparve in Inghilterra con il significato di "festa popolare all'aperto", derivante dal francese, ricalcata dal latino medievale "festivale(m)", il quale a sua volta derivante dal latino classico "festivus", cioè piacevole, festivo. L'accezione che ebbe nel secolo scorso in Italia fu comunque di "una festa musicale all'aperto in una piazza o locale fantastico alzato appositamente"<sup>9</sup>.

Nel 1933 arrivarono le prime critiche all'uso del termine festival in Italia. Paolo Monelli nel libro "Barbaro dominio"<sup>10</sup> diceva, infatti, che gli organizzatori del festival musicale di Venezia avevano peccato tre volte: una perché avevano utilizzato una parola straniera non essendocene la necessità, la seconda perché l'avevano tolta al suo regno popolare dandole un carattere di raffinatezza che non è proprio di un festival e la terza avendoci aggiunto il superfluo aggettivo "musicale" poiché festival di per se' significava festa musicale. Eppure fino ad oggi la parola festival è stata affiancata particolarmente a teatro, cinema, danza, a idee culturali piuttosto che popolesche, forse nella convinzione che la cultura è popolesca di per se'.

Il vocabolario inglese, dalla cui lingua deriva appunto l'utilizzo del termine, dice che il festival è: 1. An occasion for feasting or celebration, especially a day or time of religious significance that recurs at regular intervals (*un'occasione di festeggiamento o celebrazione, specialmente un giorno o un periodo di significato religioso che ricorre ad intervalli regolari*); 2. An often regularly recurring program of cultural performances, exhibitions, or competitions: *a film festival; (un programma di performance culturali, mostre o competizioni che ricorrono regolarmente)*; 3. Revelry; conviviality (*festività; convivialità*).

Il dizionario inglese, quindi, lascia ampio spazio di interpretazione alla parola festival.

In ogni caso è riconosciuto che c'è festival e festival: ci sono festival metropolitani e festival in posti sperduti, festival che durano settimane e quelli di pochi giorni, festival con una linea definita e festival che si limitano ad assemblare quanti più elementi possibile. In generale, secondo Renato Palazzi, ciò che distingue un buon festival da una vetrina casuale, da una fiera, da un convegno, è il grado di passione di chi lo organizza: "se un festival nasce da motivazioni autentiche, si avverte subito un diverso clima creativo, gli artisti, le compagnie si trovano meglio, e anche il pubblico fatalmente se ne accorge"<sup>11</sup>.

Secondo quanto detto, quindi, fare la differenza tra un festival ed un happening, o una fiera, non è così semplice né immediato. Appare quasi più semplice fare la differenza tra un festival di qualità ed uno non di qualità che tra un festival ed una sagra.

L'irresistibile ascesa dei festival culturali presenta dei numeri sorprendenti: 1200 manifestazioni all'anno, contro le 1600 mostre d'arte, e 9 milioni di spettatori<sup>12</sup> che rispondono al richiamo di un incontro ravvicinato e non banale con scrittori, filosofi, attori, musicisti.

<sup>8</sup> A cura di Fabiana Sciarelli, docente in Discipline dello Spettacolo – Università degli Studi di Napoli "Federico II"

<sup>9</sup> Giorgio De Rienzo, *Scioglilingua*, Corriere della Sera.

<sup>10</sup> Paolo Monelli, *Barbaro Dominio*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1933.

<sup>11</sup> Renato Palazzi, *Festival estivi: andare o non andare?*, Linus, Agosto 2007.

<sup>12</sup> Maria Luisa Villa, *L'Italia è tutta un festival*, Corriere della Sera, 8 giugno 2003.