

MUSIC@

N.14 BIMESTRALE ANNO IV LUGLIO-AGOSTO 2009

PRESENTATO AL G8 IL NUOVO CONSERVATORIO “CASELLA”



ALL'INTERNO IL PROGETTO
DELLA SEDE
ATTIVA DA NOVEMBRE



Conservatorio di Musica Alfredo Casella

Istituto Superiore di Studi Musicali - L'Aquila

LETTERA APERTA DEL PRESIDENTE E DEL DIRETTORE DEL CONSERVATORIO

Nel ricordare che il Consiglio Accademico del Conservatorio ha rinviato il termine di presentazione delle domande di reiscrizione e di ammissione al Conservatorio al **30 settembre 2009**, intendiamo fare il punto sulle prospettive per il prossimo anno accademico.

Fin dall'indomani del terremoto unico nostro pensiero è stato quello di creare le condizioni perché ci fosse una regolare ripresa delle lezioni nel prossimo mese di novembre in una sede idonea e collocata nella città di L'Aquila: in questa direzione ci siamo immediatamente attivati e oggi riteniamo di poter dire che ci sono ottime possibilità che questo nostro lavoro sia coronato da successo.

La costruzione di una sede temporanea consentirà agli studenti e ai docenti del Casella di poter disporre di un luogo adeguato al prestigio che il nostro Conservatorio gode in sede nazionale ed internazionale e permetterà di riprendere, in condizioni normali, le attività didattiche, di ricerca e di produzione artistica bruscamente sconvolte dal terremoto del 6 aprile.

Cogliamo l'occasione inoltre per ringraziare ancora una volta coloro che, da tutta Italia e dall'estero, hanno inteso testimoniare la loro solidarietà sia con elargizioni in denaro sia con donazioni di strumenti e di libri di musica sia con offerte di ospitalità per i nostri studenti in manifestazioni concertistiche e in stage formativi.

Risponderemo alla grande solidarietà che ci è stata dimostrata restituendo un Conservatorio sempre più al centro della vita culturale e artistica della città e in grado di proporre un'offerta formativa ancora più ampia e articolata di quanto sia stata in passato.

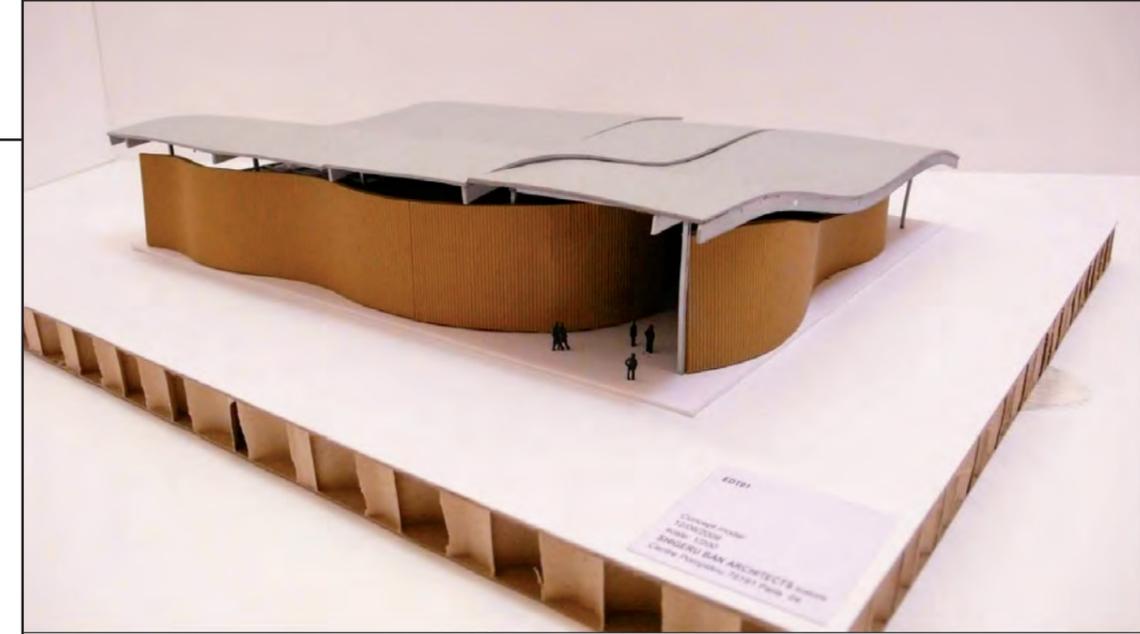
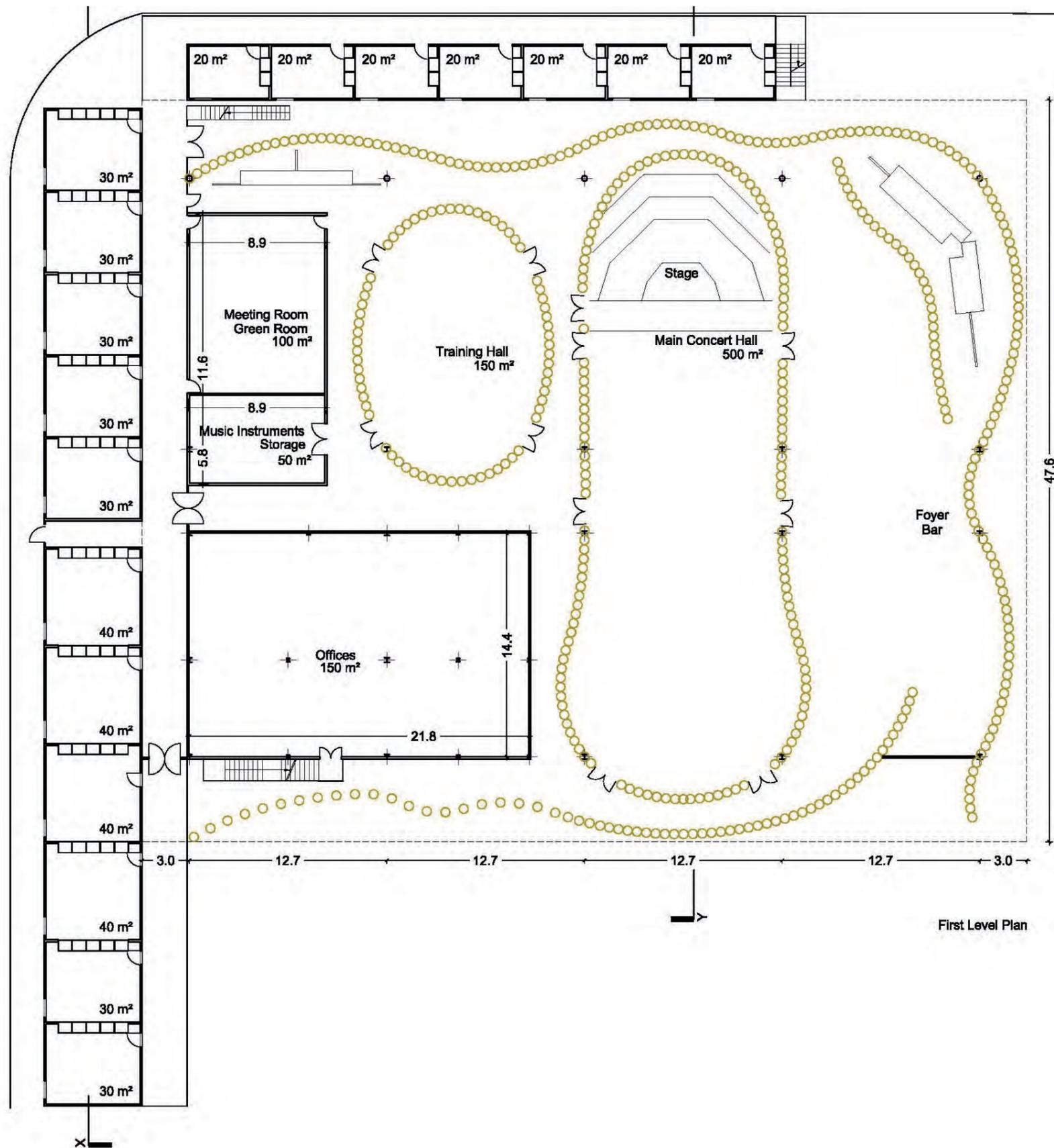
L'Aquila, 18 luglio 2009

Il Presidente

Dott. Rinaldo Tordera

Il Direttore

M° Bruno Carioti



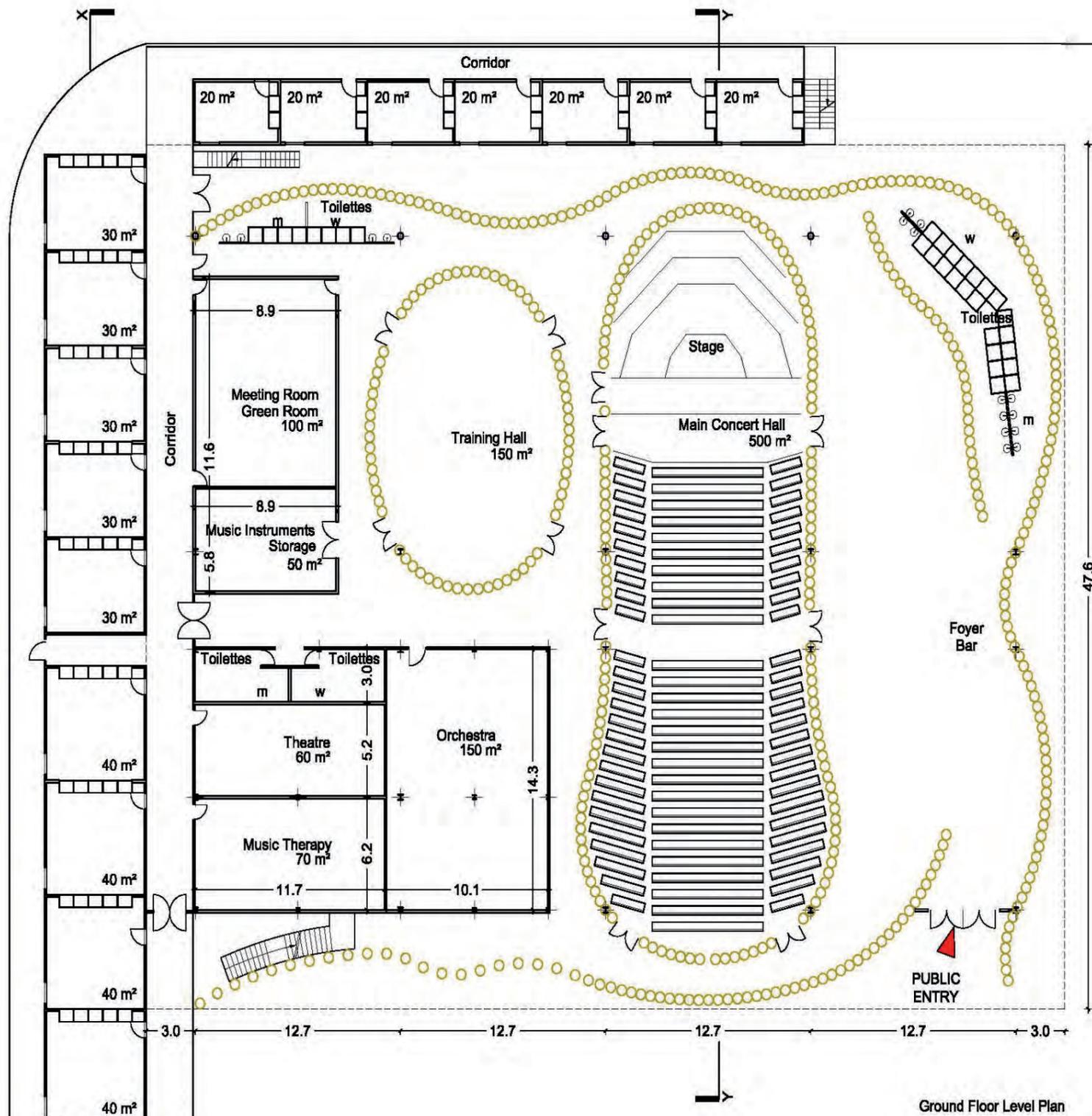
VI RACCONTO LA RINASCITA

di Bruno Carioti

All'indomani del terremoto ho inviato immediatamente una richiesta all'Ambasciata giapponese in Italia per la progettazione del nuovo Conservatorio dell'Aquila. L'Ambasciatore mi ha convocato per comunicarmi che il Governo giapponese era disponibile ad aiutarci più che per la progettazione della sede definitiva, per la progettazione di quella temporanea, potendo contare sulla riconosciuta competenza di un architetto giapponese, Shigeru Ban, <http://www.shigerubanarchitects.com/>, esperto in costruzioni d'emergenza.

L'architetto Shigeru Ban, dopo qualche giorno è venuto a L'Aquila per un sopralluogo ed ha individuato come possibile sito per la realizzazione della sede temporanea e provvisoria del Conservatorio 'Alfredo Casella' una tettoia attualmente inutilizzata, progettata per la metropolitana di superficie di L'Aquila; progetto interrotto e che non ha prospettive di essere ripreso. Durante lo stesso incontro mi ha detto che il governo giapponese era stato sollecitato ad intervenire, in favore delle istituzioni musicali aquilane, anche da Seiji Ozawa, direttore d'orchestra di fama mondiale.

Il Presidente del Conservatorio, dott. Tordera, ed io abbiamo incontrato il Dott. Bertolaso, per illustrargli il progetto. Egli si è detto favorevole, fermo restando il preventivo 'nulla osta' del suo ufficio tecnico, trattandosi di una tecnologia estremamente innovativa. Quando l'architetto Shigeru Ban è tornato a L'Aquila ha portato un progetto di massima, un modellino del Conservatorio e dell'Auditorium e un campione-prototipo del materiale con cui intende costruire l'Auditorium. Durante questa seconda visita si è svolto un incontro alla presenza del Sindaco, dott. Cialente, del prof. Dolci della Protezione Civile, di altri tecnici e funzionari della Protezione civile e del dott. Fabrizi, responsabile del settore edilizio del Comune dell'Aquila. Il Sindaco ha assicurato il suo interessamento e la sua disponibilità a concedere l'area in questione, di proprietà del Comune. E Tutti, compreso il Sindaco, si sono dichiarati favorevoli (anzi entusiasti) del progetto, pur manifestando qualche dubbio sui materiali proposti. L'Architetto ha prodotto la documentazione rela-



Ground Floor Level Plan



tiva alle certificazioni ottenute e alle prove di laboratorio effettuate, ribadendo che questi stessi materiali sono stati già utilizzati in molte parti del mondo (tra cui Germania, Francia, Giappone, India e Turchia), dove hanno ottenuto, senza problemi, le necessarie autorizzazioni tecniche.

Qualche giorno dopo l'Ambasciatore giapponese ha incontrato il dott. Bertolaso a L'Aquila, per manifestargli l'intenzione del Governo giapponese di presentare al G8 il progetto del Conservatorio e dell'Auditorium temporanei. Il dott. Bertolaso ha confermato il suo assenso al progetto e l'Ambasciatore giapponese ha comunicato al suo Primo ministro che, nel corso del G8, si poteva dare l'annuncio ufficiale del progetto. Nel corso di un mio viaggio a Parigi, presso lo studio dell'arch. Ban abbiamo messo a punto il progetto definitivo.

L'Architetto è tornato a L'Aquila, una terza volta, il 29 giugno; ha incontrato i tecnici del Comune e gli imprenditori locali, per mettere a punto gli aspetti burocratici e finanziari dell'operazione. In tale occasione ha incontrato anche alcuni professori e studenti della Facoltà di Ingegneria dell'Università di L'Aquila, che si sono dichiarati disponibili a collaborare per la realizzazione del progetto. L'arch. Ban si è detto soddisfatto di tale disponibilità, intendendo trasformare il cantiere in un grande workshop con la partecipazione degli studenti che sono a dir poco entusiasti della proposta. I professori dell'Università dell'Aquila hanno confermato che moltissimi studenti dall'estero, non appena si è sparsa la notizia che Ban era coinvolto in questa operazione, hanno inviato numerosissime mail dichiarando la loro disponibilità a partecipare alla costruzione del Conservatorio. Il progetto è stato presentato dall'Arch. Ban al Primo Ministro Giapponese a al Presidente del Consiglio Italiano, il giorno 7 luglio a Roma, in un incontro che ha preceduto il G8. L'Architetto Ban per costruire l'auditorium e il rivestimento del conservatorio, utilizzerà tubi di cartone del diametro di circa 70 cm, alti fino a 10 metri e di spessore di circa 25 mm, realizzati da una ditta di Chieti che, già contattata, ha dichiarato la sua disponibilità a produrre il materiale necessario alla costruzione.

Ora, espletate tutte le procedure del caso, per la cui velocizzazione contiamo sulla sensibilità del dott. Bertolaso, si dovrà procedere al bando per l'appalto dei lavori ed alla successiva messa in opera, che dovrà essere veloce, almeno quanto la costruzione delle case provvisorie. Perché a novembre dobbiamo riprendere regolarmente le lezioni, nel rinato Conservatorio Alfredo Casella, a L'Aquila.

LA MUSICA AQUILANA AL G8

L'8 luglio, nell'Auditorium della Scuola della Guardia di Finanza di Coppito, il Conservatorio Alfredo Casella, l'Orchestra dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese e l'Orchestra Giovanile Abruzzese, in onore dei Capi di Stato presenti al G8, hanno realizzato:

1. Concerto sinfonico dedicato al grande repertorio lirico italiano, al quale hanno partecipato due notissime cantanti abruzzesi (Carmela Remigio e Monica Bacelli), con le suddette orchestre riunite sotto la direzione di Marcello Bufalini, professore di Direzione d'orchestra nel Conservatorio aquilano;
2. Installazione, lungo il viale che portava all'Auditorium, di 41 parabole (olofoni) che, attraverso una tecnologia avanzatissima sviluppata da Michelangelo Lupone, professore di Musica elettronica nel Conservatorio aquilano, trasmettevano gli inni nazionali delle nazioni partecipanti al G8, simultaneamente e senza interferire tra loro. Nel foyer dell'auditorium sono state collocate poi alcune sculture 'adattive' realizzate da Licia Galizia, scultrice, professore presso l'Accademia di belle Arti di L'Aquila. Tali sculture (che utilizzano una tecnologia sviluppata in un progetto di ricerca del Dipartimento di Nuove tecnologie del Conservatorio di L'Aquila, in collaborazione con il centro di eccellenza della Facoltà di Ingegneria dell'Università), collegate ad alcuni computer, reagiscono alla presenza e alle sollecitazioni - anche fisiche - del pubblico presente. Il progetto (ISAIA) è stato finanziato dal MIUR.

riceviamo e pubblichiamo

*Egregio Maestro Bruno Carioti
Direttore Conservatorio di Musica Alfredo Casella
Via Leonardo da Vinci, 67100 L'Aquila*

**Il Sottosegretario di Stato
alla Presidenza del Consiglio dei Ministri**

Roma, 3 luglio 2009

Caro Maestro,
La ringrazio moltissimo della copia della rivista Music@, edita dal suo Conservatorio, che mi ha emozionato e commosso. Questa iniziativa è il segno tangibile della determinazione dei cittadini abruzzesi di ricominciare e riprendersi la propria vita, i propri interessi, i propri sogni. Io La ringrazio per il Suo impegno e la caparbieta del Maestro Acquafredda e per l'impegno di tutti i ragazzi.
Con i miei migliori saluti e con molti auguri affettuosi,

Gianni Letta

.....
**Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Il Segretario particolare del Ministro**

Roma, 3 luglio 2009

Gentile Direttore,
l'On.le Ministro ha ricevuto con piacere la copia del n.13 della rivista Music@, di cui Ella ha voluto fargli gentile omaggio. Nel ringraziarLa vivamente, mi è gradito farLe pervenire, a nome del Ministro e mio personale, i più cordiali saluti,

Francesca Temperini

.....
**Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Il Direttore delle Attività culturali
Bibliomediateca e Museo**

Roma, 6 luglio 2009

Gentile Maestro Carioti,
con la presente desidero ringraziare vivamente a nome dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per la rivista Music@ n.13, edita dal vostro Istituto nonostante le ben note condizioni di difficoltà determinate dal recente terremoto, che andrà ad arricchire il patrimonio della nostra biblioteca.

Dott.ssa Annalisa Bini

.....
**Società Italiana degli Autori ed Editori
Il Presidente**

Roma, 14 luglio 2009

Egregio Maestro Carioti,
ho ricevuto il n.13 della rivista Music@ e, nel porgerLe i miei più vivi complimenti per la ripresa così rapida della pubblicazione del Vostro bimestrale, desidero rinziarLa sentitamente per le belle parole spese per la Siae.
Nel rinnovarLe i più fervidi auguri per il futuro, Le porgo i miei più cordiali saluti.

Avv. Giorgio Assumma



MUSIC@

Bimestrale di musica - Anno IV N. 14 Luglio - Agosto 2009

- | | |
|---|--|
| <p>4. Il Conservatorio che verrà
di Bruno Carioti</p> <p>10. Fogli d'album
Diritto d'autore al tempo di internet
di Lorenzo Ferrero</p> <p>11. Saggi
Creatività e originalità nella storia della musica
di Pierluigi Petrobelli</p> <p>15. Canto
Lied e Opera
di Elio Battaglia</p> <p>19. Interviste
Come Risuscito i teatri
Incontro con Elisabetta Fabbri
a cura della redazione</p> <p>23. Attualità
Opera di Roma Kaputt
di Pietro Acquafredda</p> <p>26. Mostre
Teatro delle Arti
di Valentina Baldassarre</p> | <p>29. Fogli d'album
E' tornata la censura
di Pietro Acquafredda</p> <p>30. Accademie
E Roma sta a guardare
di Oscar Pizzo</p> <p>33. Documenti
Circolare per l'Aquila</p> <p>34. Documenti
Proposta di legge sullo spettacolo</p> <p>47. Anteprime
L'inferno volante
di Emiliano Pellisari</p> <p>49. Libri
di Renzo Giuliani</p> |
|---|--|

Music@ diretto da Pietro Acquafredda, è un bimestrale edito dal Conservatorio "A. Casella" - L'Aquila
Direttore M. Bruno Carioti.
Progetto grafico ed impaginazione di Barbara Pre
Versione on-line di Luca de Paolis
Stampa: GTE - Gruppo Tipografico Editoriale - L'Aquila



DIRITTO D'AUTORE AL TEMPO DI INTERNET

di Lorenzo Ferrero

La Cisac è la confederazione internazionale di tutte le società degli autori ed editori del mondo. Una galassia complessa, che va da paesi industrializzati a paesi emergenti, uniti dalla domanda: come difendere il diritto d'autore di fronte alle sfide del futuro, e, se necessario, come adattare le leggi vigenti alle nuove realtà?

La Cisac lavora attraverso frequenti incontri e comitati su specifici temi, ma per iniziativa del suo presidente Robin Gibbs (Bee Gees) due anni fa si è raccolta in un "summit" a Bruxelles; e, nuovamente, l'8 e 9 giugno 2009, a Washington. Si è parlato molto di musica, ma non solo. Milos Forman ha parlato dei diritti cinematografici, e dell'importanza del rispetto dell'integrità dell'opera; Frank Stella del diritto 'di seguito' (un diritto d'autore che si applica sul passaggio di proprietà di un'opera d'arte) e del suo valore non solo economico ma anche culturale, relativo alla tracciabilità dell'opera.

Poiché si era negli Stati Uniti, che come la Gran Bretagna sono la patria del Copyright (in sostanza un diritto commerciale, mentre il diritto d'autore è, come nella maggior parte dei paesi europei, un diritto della persona) alcuni importanti interventi, fra cui quello iniziale del Sen. Hatch, hanno indicato l'orientamento legislativo del Campidoglio verso una riforma che preveda l'introduzione di alcuni principi connessi al diritto d'autore, in particolare del diritto 'morale' (il diritto dell'autore a difendere l'integrità e la dignità dell'opera) nella legislazione americana. Una novità importantissima, unita all'interesse per la difesa dei diritti degli interpreti (attualmente non riconosciuti in Usa).

Ma al centro del dibattito c'è stato ovviamente 'internet': la sua utilizzazione legale e la cosiddetta pirateria. E' stata in particolare evidenziata dai grandi utilizzatori (You Tube, Google) la difficoltà di orientarsi nella giungla di licenze necessarie per una utilizzazione delle opere dell'ingegno interamente legale su internet. Alcuni, ma non tutti, i rappresentanti dell'industria hanno ammesso questa difficoltà, e David Renzel, presidente di Univer-

sal, ha anche ipotizzato una sorta di sportello unico a cui gli utilizzatori possano rivolgersi nel modo più semplice e diretto possibile.

Per la pirateria (una espressione fin troppo romantica, ha detto Milos Forman) è stato constatato come dato di fatto che lo scaricamento illegale di files ha messo praticamente in ginocchio l'industria discografica e minaccia seriamente il cinema, con conseguenti perdite non solo di introiti per gli autori, ma anche di posti di lavoro. Qualche autore ha sottolineato le responsabilità dell'industria, per non aver compreso per tempo lo sviluppo esponenziale di internet, e non aver sviluppato adeguati modelli di business.

Sono state prese in considerazione ipotesi legislative didattico-repressive (come la famosa legge francese dei "tre colpi": al terzo avvertimento viene staccata la linea agli scaricatori - legge non ancora in vigore ma all'esame del parlamento dopo il pronunciamento, in parte negativo, della Corte Costituzionale) o decisamente penali (come quella Coreana).

L'orientamento prevalente è comunque parso quello di accordi con le società telefoniche, per rendere disponibili le opere dell'ingegno su internet, pagando i diritti dovuti. E' un modello che incontra ancora molte resistenze, ma trova già applicazione in Danimarca, dove la locale 'telecom' offre il repertorio della società degli autori a costo zero per gli utenti, ma pagando i diritti, e permettendo la precisa tracciabilità delle opere utilizzate.

La motivazione della società telefonica è chiara: ora che la banda larga è un fatto acquisito, l'offerta deve competere sui servizi, non più sulla tecnologia.

Resta da vedere se il modello troverà applicazione anche in altri paesi europei, con eventuali varianti locali.

Se funzionerà, tutti gli aventi diritto potranno tirare un respiro di sollievo, e con loro gli utilizzatori che desiderano usufruire dell'ampia circolazione culturale offerta da internet, ma non per questo, necessariamente, infrangere le leggi e negare il giusto compenso agli autori.

Musica e Poesia insieme. Una costante nella storia



Napoli. Monumento a Beethoven

CREATIVITÀ E ORIGINALITÀ NELLA STORIA DELLA MUSICA

di Pierluigi Petrobelli

Ritengo opportuno partire da un'affermazione che, per quanto possa sembrare ovvia, non credo sia di patrimonio comune. L'affermazione è questa: nell'antichità classica, durante tutto il Medioevo e in buona parte anche nei secoli successivi una musica priva di testo verbale era semplicemente inconcepibile. Entrambe le esperienze artistiche, la poesia e la musica, hanno il tempo come categoria determinante del loro divenire, sono rette e governate dal *numerus*, cioè dalla durata dei singoli valori (sillabe o suoni), e sono quindi determinate dal ritmo, cioè dalla ordinata disposizione nel tempo di questi valori, secondo la definizione di Platone, sempre attuale.

La creatività dell'una e dell'altra manifestazione

artistica era quindi indissolubilmente connessa a questa loro simbiosi. E questo valga come loro principio generale di comprensione. E tuttavia la creatività, il bisogno di manifestare in maniera autonoma una determinata capacità di invenzione con il linguaggio dei suoni si è avuta anche nel Medioevo. Struttura portante di tutto il manifestarsi della musica nel Medioevo era il canto che accompagna tutti i momenti del servizio liturgico, quel repertorio di melodie ancora oggi genericamente definito come "canto gregoriano". La definizione si applica in realtà ad un repertorio volutamente unificato nel IX secolo dal genio politico di Carlo Magno, il quale ben comprese quale fosse l'enorme potenziale unificante del repertorio delle

melodie liturgiche per creare un'unità altrimenti difficilmente attuabile nel suo vasto e multiforme impero. L'autorità papale ne condivise il principio, ad un punto tale per cui "la musica" nella stragrande maggioranza delle sue manifestazioni era il canone delle melodie connesse con il servizio liturgico, che aveva lo stesso potere normativo del credo in cui si inverava la fede. E tuttavia, vi furono momenti, aspetti particolari della liturgia nei quali una sorta di creatività si poteva ben manifestare. Questa si connetteva con le liturgie celebranti i nuovi santi che venivano nel tempo canonizzati. Soprattutto il repertorio delle "sequenze", quei canti eseguiti nella Messa subito prima della lettura del Vangelo, portavano nuove melodie su nuovi testi, oppure anche nuovi testi che si accompagnavano a melodie preesistenti. Queste espressioni di creatività avevano ovviamente un rilievo soltanto locale, come la liturgia che celebrava il nuovo santo; erano, insomma, la spontanea manifestazione di un forte bisogno devozionale; eppure ebbero una fioritura ed una longevità che solo l'intervento del Concilio di Trento, alla metà del XVI secolo, ebbe il potere di distruggere quasi completamente; ne rimasero, superstiti testimonianze, i testi e le melodie del Dies irae e dello Stabat Mater.

Una ulteriore, fondamentale manifestazione di creatività musicale è costituita dalla nascita e dall'affermarsi della polifonia; dall'aggiunta cioè di una voce autonoma al canto della melodia liturgica principale. E' un'esperienza estremamente interessante, direi quasi commovente, vedere nei manoscritti medievali questi primi, goffi tentativi di creare una seconda voce che cerca di distinguersi dal movimento di quella principale, la melodia liturgica. Il repertorio di questi brani a due voci, che si muovono nota contro nota, punctum contra punctum - da cui il termine 'contrappunto' - è una scoperta relativamente recente della musicologia; il repertorio si è rivelato di diffusione veramente europea, dalla Scandinavia all'Italia meridionale, e la persistenza del suo stile attraverso i secoli - in alcuni casi fino al XX secolo - ne è stata forse la sorpresa maggiore. E' un repertorio musicale povero, ma di grande tenacia; amo paragonarlo alla graminia, alla sua ostinata sopravvivenza. Su ben altro orizzonte si muove la creatività musicale dei grandi centri di cultura medievale: dalla schola sorta accanto alla Cattedrale di Parigi, dove ebbero origine e sviluppo le prime forme di polifonia colta, alla grande produzione poetico-musicale legata alle corti di Provenza e del centro della Francia. Questa produzione "cortese" è legata alla creazione di forme poetiche nuove, ed alla crea-

zione di altrettanto nuove melodie che ad esse si accompagnano. La nascita della poesia in lingua d'oïl e in lingua d'oc è contemporanea al fiorire delle melodie che ad esse si accompagnavano. In atteggiamento opposto a quello della poesia e della musica "romanze" si pone invece il repertorio di musica polifonica colta che nasce dalla "Scuola di Notre-Dame", a Parigi. Qui assistiamo al graduale costituirsi di un corpus polifonico che ha come punto di partenza e come centro alcune ben definite melodie liturgiche. Si tratta prima di aggiungere un'altra voce (e abbiamo l'organum duplum), poi una terza e anche una quarta voce; poi a queste aggiunte musicali si uniscono testi verbali - e abbiamo così il motetus. La metafora che, a mio modo di vedere, ben rende questo graduale processo di arricchimento è quella della perla: sul grembiolo di sabbia che si inserisce nell'ostrica si aggiungono via via i successivi strati di madreperla; allo stesso modo nasce lo straordinario patrimonio colto della polifonia di Notre-Dame. Si tratta in ogni caso di un gioco continuo tra l'esigenza di una creatività autonoma e la necessità di non prescindere dalla melodia liturgica originale. In questa stessa prospettiva culturale si pone in definitiva anche il grande repertorio della polifonia liturgica quattrocentesca; le Messe costruite da Guillaume Dufay, Jacobus Obrecht, Johannes Ockeghem, Henrich Isaac e Josquin d'ès Prés, pur nella varietà stilistica nell'uso del contrappunto, si trovano collegate dalla presenza di un cantus firmus, detto anche cantus prius factus, una melodia liturgica o anche di origine profana che funge da spina dorsale per tutti e cinque i movimenti che compongono l'Ordinarium della Messa. Le tecniche del contrappunto, del gioco indipendente delle voci che compongono il tessuto sonoro, è il filo rosso che congiunge tutte le esperienze compositive del Cinquecento e anche di buona parte del Seicento. Ma nel Rinascimento, accanto alle composizioni destinate al servizio liturgico, sorge e si sviluppa rigoglioso il repertorio profano su testi in volgare, quello del madrigale. Anche qui tuttavia la creatività viene sovente determinata dalla competizione artistica. Il madrigale, nato soprattutto per le riunioni delle Accademie cinquecentesche, si rivolge ad un pubblico assai ristretto, che sa cogliere le frequenti allusioni a precedenti intonazioni del medesimo testo; anche qui la creatività è in qualche modo condizionata da questa specie di gara, dopotutto non tanto segreta, fra i compositori. Ed è sempre nell'ambito degli ambienti accademici che si assiste, nel passaggio dal XVI al XVII secolo, alla nascita e al fiorire del teatro in musica. I primi spettacoli operistici sono insieme eventi di

corte ed eventi accademici. Qui la creatività si riallaccia e si sviluppa attraverso la rappresentazione di miti dell'antichità classica o di eventi della storia greca e romana, affidando alla parola, alla sua dizione e, in sottordine, al libero gioco della melodia la manifestazione di una certa originalità.

Sempre nel XVII secolo abbiamo le prime decise manifestazioni di creatività nel campo della musica strumentale, anche questa tuttavia condizionata da un lato dalla gloriosa, imperante tradizione della polifonia vocale, e dall'altro dai modelli strutturali delle musiche nate per accompagnare la danza. E' all'interno di questi confini che si muovono, e si muovono a proprio agio, anche figure di grandi intellettuali della musica come Johann Sebastian Bach o Georg Friedrich Haendel. La loro creatività non avverte come limite la tradizione plurisecolare nella quale si inserisce la loro produzione, tanto vocale che strumentale. E questo avviene sostanzialmente perché da quella tradizione deriva il loro concetto di tempo musicale, della sua organizzazione. E' lo stesso concetto che presiede

l'organizzazione della liturgia e della sua musica, che ne scandisce durante l'anno tutte le tappe, in un ordine che si realizza soltanto sub specie aeternitatis. La ferrea logica che determina la costruzione di una fuga di Bach si concretizza in una concezione statica del tempo; le risposdenze e le analogie che determinano il fluire del discorso musicale non rispondono all'esigenza di un prima e di un dopo, ma solo ad un graduale manifestarsi di un pensiero in sé non perfettibile. Un radicale cambiamento della creatività avviene, a mio modo di vedere, soltanto alla metà del XVIII secolo, in primo luogo con la figura e l'opera di Franz Joseph

Haydn. Questo compositore, all'apparenza un semplice artigiano della musica, conferì al linguaggio musicale una valenza ed una configurazione del tutto nuove, nel senso che le sue creazioni - in particolare le Sinfonie, le Sonate per pianoforte e i Quartetti per archi - sono costruite attraverso un logico, ferreo dipanarsi di una sola idea musicale, all'apparenza semplice, quasi insignificante; ma,

proprio perché tale, suscettibile di uno sviluppo che amo definire organico, nel senso che ne determina tutte le componenti e tutto lo svolgimento. La creatività subisce in questo modo una svolta radicale. La concezione del tempo non è più statica, bensì dinamica, anzi dialettica; è la stessa concezione che Goethe illustra nel suo saggio sul divenire delle piante. Come la pianta "diviene" da un suo nucleo centrale, così la composizione musicale "diviene" nel tempo da questa semplice idea iniziale. Non è un caso che al repertorio così concepito si applichi il termine di "musica assoluta", una musica non solo del tutto strumentale, cioè avulsa dalla parola e dal suo valore



Napoli 1880. Richard e Siegfried Wagner

semantico, ma che si sviluppa e si determina unicamente iuxta propria principia. Questa forma della creatività, cioè questa concezione della musica, trova immediatamente una straordinaria manifestazione nelle composizioni di Mozart e di Beethoven; e in un certo senso ad essa si può far risalire il divenire della concezione del linguaggio musicale così come si realizza per la musica colta sino al nostro tempo. Con Beethoven la musica acquista un altro suo nuovo aspetto, quello della più ampia dimensione temporale. La durata di una composizione come la Sinfonia n. 3, "Eroica", non era stata nemmeno immaginata prima di allora; è una con-

cezione del tempo che influenzerà tutta la produzione musicale per oltre un secolo, dalle opere di Wagner alle costruzioni sinfoniche di Mahler. Nell'Ottocento si realizza anche un altro aspetto della creatività: ogni compositore - in maniera più o meno cosciente e pur riallacciandosi in qualche modo alle tradizioni precedenti - manifesta una sua originalità tanto nella definizione del proprio linguaggio quanto nelle forme del suo invecchiamento, nella costruzione delle sue opere. Anche questo aspetto continuerà sostanzialmente sino ai nostri giorni, per lo meno in quelle manifestazioni della creazione musicale che aspirano ad offrirsi come riflessione, come lettura della vita e del mondo, insomma come manifestazione musicale che aspira a porsi sullo stesso piano delle altre manifestazioni della cultura, come la letteratura, come le arti visive.

Mi rendo conto che questa mia esposizione è di necessità sommaria e, in definitiva, soggettiva. Vorrei però richiamare l'attenzione sulla costante compresenza, nel corso dei secoli e soprattutto al di fuori della tradizione colta occidentale, di un vasto mondo sonoro, trasmesso nel tempo in forma orale, il repertorio che costituisce l'oggetto di studio dell'etnomusicologia. Due sono a mio modo di vedere le caratteristiche fondamentali che accomunano tutte queste esperienze musicali, altrimenti distanti nel tempo e nelle regioni nelle quali si manifestano. Anzitutto la trasmissione di questi repertori nella loro quasi totalità in forma orale. Questo tipo di trasmissione ridimensiona di per se stesso la concezione della tradizione nella musica colta occidentale, essenzialmente legata alla forma scritta; ne ridimensiona il carattere e la rilevanza. La seconda considerazione riguarda la costante predominanza in questi repertori etnici della presenza di un testo verbale, così come avevamo osservato a proposito della musica nell'antichità classica e nel

Medioevo. Ci sono, è vero, repertori etnici di musica che accompagnano la danza, ma anche qui la percentuale della loro presenza è relativamente bassa. Come si comportano gli esecutori di queste melodie, di questi canti giunti a loro attraverso i secoli? In altri termini, e per rimanere fedeli all'assunto di questo nostro incontro, qual è il grado di creatività che è loro concesso, che si possono rilevare in queste esperienze musicali etniche? Ovviamente la trasmissione dei repertori in forma orale richiede una fondamentale aderenza al modello tramandato; e, tuttavia, ogni esecutore si ritiene libero, se ne fa anzi un punto d'onore, di variare, modificare, aggiungere in ogni esecuzione una propria forma di interpretazione, ferma restando la struttura di base che deve essere chiaramente riconoscibile, e quindi suscettibile di ulteriore trasmissione nel tempo. Nel gioco costante di tensione tra questi due poli si realizza fundamentalmente l'esperienza della musica etnica.

Se torniamo per un momento al repertorio della cosiddetta "musica classica", e alle forme della sua trasmissione, ci si rende conto che la differenza con la musica etnica non è poi così massiccia: di fronte alla pagina scritta l'esecutore ha in definitiva la stessa libertà e allo stesso tempo la stessa responsabilità del musicista di tradizione etnica: da un lato il testo scritto, dall'altro la creatività della sua interpretazione. Nel gioco costante attraverso i secoli fra la tradizione - sia essa scritta o sia essa orale - e l'impellente esigenza di attuare una propria creatività si muove la musica e la sua storia, nel passato lontano come pure nel nostro tormentato presente.

Music@ ringrazia l'Accademia dei Lincei e gli organizzatori del convegno, nonché il prof. Pierluigi Petrobelli che ci hanno consentito di pubblicare la presente relazione, la quale confluirà, con tutte le altre, nel volume degli atti, che l'Accademia dei Lincei si appresta a pubblicare.

STORIA NATURALE DELLA CREATIVITÀ. CONVEGNO AI LINCEI

Il Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" e la Fondazione "Guido Donegani" dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Palazzo Corsini - Via della Lungara, 10 Roma) hanno organizzato, il 3 e 4 giugno 2009, un Convegno sul tema: "Storia naturale della creatività". Il simposio, interdisciplinare, sulla struttura e sulle analogie del processo creativo in Arte ed in Scienza, è stato organizzato in occasione del 50° anniversario della Lettura Rede di C. P. Snow in cui è stato per la prima volta enunciato il concetto delle due Culture. Le diverse relazioni, compresa quella del prof. Petrobelli, hanno esaminato come nascano le idee che portano al prodotto artistico o scientifico.

Si è parlato di musica, di architettura, di arti figurative, di matematica, fisica, chimica; e si è discusso anche dei fini delle due culture: se cioè bellezza e verità siano fini distinti dei processi creativi in Arte ed in Scienza, o se entrambi i processi creativi invece tendano, sempre e comunque, alla conoscenza, a dare un senso alla realtà.



Il Lied tedesco e il cantante italiano

LIED E OPERA DOV'È LA CONTRAPPOSIZIONE?

di Elio Battaglia

E' importante per un cantante far precedere la conoscenza del repertorio operistico con quella del Lied. Ma l'educazione al Lied non costituisca un ripiego, bensì una necessità. Al Lied va indirizzato sia il cantante dotato di mezzi vocali importanti, sia quello che è costretto a fare di necessità virtù, perché talvolta ci vuole più voce per cantare un Lied che non per un'aria del *Trovatore*, come scrive uno dei più noti e colti maestri di canto italiani.

Non è semplice, per un didatta e cantante italiano, affrontare i problemi che riguardano il mondo della vocalità in una sede – per così dire – straniera. Le occasioni non mi sono certamente mancate; negli ultimi anni ho discusso di vocalità in molti paesi del mondo, e ogni volta ho avvertito un certo imbarazzo per la semplice ragione che il mondo musicale guarda all'Italia come al Paese dove fioriscono non solo i limoni, ma anche le “splendide voci”, i cantanti “nati per cantare”: insomma il cosiddetto (evidentemente a torto) “Bel Canto”.

L'imbarazzo, dicevo, mi coglie perché io – purtroppo – la penso al contrario. Non è infatti la splendida voce a fare di un cantante un interprete.

La qualifica di “interprete”, per ciò che riguarda l'esecutore cantante, la possiamo usare in pochi, rari casi. Non per nulla un musicologo come Andrea Della Corte, in un famoso studio su L'interpretazione musicale e gli interpreti, dichiarava apertamente le sue riserve nel redigere l'ultimo capitolo, giusto quello dedicato agli interpreti-cantanti. Egli, in poche parole, negava la qualifica di interprete al cantante, adducendo motivi quali (soprattutto per i cantanti d'opera) la forzata mancanza di autonomia, ché egli dipende nella resa finale da figure come il direttore d'orchestra, il ripassatore di spartiti, il regista il suggeritore etc.. Il cantante era – nell'analisi del Della Corte – uno strumento passivo in mani altrui. Le sconsolanti affermazioni del musicologo nascondevano però, ne sono certo, la convinzione che il cantante – soprattutto quello italiano – non fosse da considerare un musicista completo. Soltanto un corpo dal quale vengono emesse belle note, “belle” nel senso comune del termine. Belle, non interessanti, non logiche, non comunque legate al contesto da cui nascono. Un cantante del genere non può essere considerato un interprete, ma tutt'al più un interprete delle intenzioni del direttore d'orchestra. A un didatta italiano si chiede dunque di parlare sui problemi dell'interpretazione “liederistica”: la cosa, ad un primo esame, può apparire anomala, dal momento che il cantante italiano è a priori cantante d'opera, e quindi raramente ha avuto qualche di-

mestichezza con il mondo della vocalità da camera mitteleuropea. Bene. L'esperienza in questo specifico campo, e il più attento esame, mi hanno condotto ad una prima considerazione: non esiste – in una visione ampia del problema – il problema di un'interpretazione specificamente “liederistica”, in contrapposizione a quella “operistica”. Esistono, al contrario, alcuni problemi comuni alle due discipline. Talvolta, e oggi sempre più frequentemente (visto il numero sempre crescente di interpreti stranieri nei nostri teatri) il critico in poltrona si sente costretto a enunciare il seguente giudizio: “la cantante tal dei tali ha dato di Leonora o di Aida un'interpretazione, diremmo, ‘cameristica’, o ‘liederistica’”. Io mi chiedo cosa intenda il critico con l'aggettivo ‘liederistico’. Scarsità di volume

nell'emissione? Una certa freddezza nella presunta espressione dei sentimenti melodrammatici? Affettazione? Manierismo? Io sospetto invece: reale conoscenza dell'opera, eleganza di emissione, corretta esecuzione del legato. Un cantante che conosca le ragioni musicali di un'aria o di un concertato in relazione al tutto organico dell'opera in musica – quel cantante assume a dignità di interprete. E dunque le fondamenta musicali che permettono al critico quel giudizio non presentano differenze di sorta. Vi è infatti uno stretto – anche se talvolta insospettabile – rapporto tra la musica vocale da camera e quella operistica. Eseguire un Lied di Schubert o un'aria di



Verdi comporta alcune difficoltà di ordine tecnico che sono particolarmente affini. Al contrario, eseguire un'aria di Verdi (ad esempio ‘Tu che le vanità’ dal *Don Carlo*) senza conoscere la tecnica vocale richiesta per affrontare un Lied di Schubert (ad esempio *Nähe des Geliebten* su poesia di Goethe) diviene impresa difficile; o quantomeno, permette alla cantante di mettere in evidenza soltanto il suo aspetto meramente “vocale”, che le deriva da meriti non ascrivibili alla sua formazione di interprete ma solo a Madre Natura. In effetti la terribile aria di Elisabetta nasconde infiniti trabocchetti, e richiede la conoscenza della tecnica del legato applicata ai cosiddetti ‘salti’: nello specifico, salti d'ottava che chiudono passi dall'estensione di

un'ottava e mezza. La lunga frase vocale va eseguita senza ricorrere al benché minimo 'striscio vocale' o a frequenti prese di fiato. La stessa cosa avviene nel celebre Lied strofico di Schubert. Solo una perfetta padronanza di un legato di natura, direi, strumentale può permettere all'esecutore una resa filologica del Lied in questione. Ci chiediamo dunque: non sarà necessario per lo studente di canto allenarsi nello sterminato campo della musica liederistica al preciso scopo di affrontare il mondo dell'esecuzione operistica nel modo più corretto, più puramente musicale? Quanti cantanti pensano che l'imitazione dell'espressione dei sentimenti sia il segreto di una corretta esecuzione vocale! Grande errore. Ci viene in aiuto Richard Wagner quando in una lettera afferma, senza peli sulla lingua: "I cantanti, nella maggior parte, non pronunciano bene e perciò ignorano il senso dei loro discorsi: il carattere dei loro personaggi è quasi sempre velato alla loro mente, o veduto attraverso le banali convenzioni operistiche. Vanno a tentoni o si incontrano, allo scopo di piacere al pubblico, in certi accenti drammatici qua e là disseminati, sospiri e gemiti, alla bell'e meglio, generici". E, in una pubblicazione nella quale vagheggiava la fondazione di una Scuola Tedesca di musica a Monaco di Baviera, aggiungeva che nella musica tedesca la voce non è più un elemento materiale, sensuale; il cantante deve elevarsi all'altezza del contenuto intellettuale della musica. L'irrobustimento della voce, diceva, è un artificio che snatura la voce stessa e che il maestro di canto crede di aver adempiuto non solo all'obbligo del suo ufficio, ma anche a tutti gli altri inerenti l'arte, mirando soltanto a irrobustire l'organo vocale. Affermazioni che, credo, mettono in luce benissimo quanto sia importante per un cantante far precedere alla conoscenza del repertorio operistico quella del Lied. Il Lied, infatti, è compendio assoluto di Musica e Poesia. Le due arti sono strette in un indissolubile legame che provoca a volte il trascendere della parola, a volte quello del puro suono. Stretta comunione dunque tra musica e parola; ciò innanzitutto perché – come avviene ad esempio nei *Lieder* di Hugo Wolf – il compositore si è servito di grandi poeti per esprimere il suo pensiero puramente musicale. Nell'opera, in apparenza, la poesia è di scarsa fattura: ma ad uno studio approfondito anche e soprattutto nell'opera la parola viene trascesa a favore del pensiero musicale. Crediamo davvero che una frase verdiana, ad esempio "Dite alla giovine sì bella e pura" vada eseguita imitando pedissequamente lo stato d'animo di Violetta? Questa stupenda frase va can-

tata cercando di realizzare un pensiero puramente musicale, facendo ricorso ad un canto legatissimo, sostenuto sul fiato, e infine al canto in mezza voce. Avremo in tal caso quella che chiameremo tecnica trascendentale. La questione primaria è la coscienza della dizione musicale. Sapere ciò che si dice in musica è cosa ben diversa dal parlare corrente, dove non si bada più al significato originario della parola e anzi la parola viene spogliata del suo senso effettivo. Ciò accade di frequente con i cantanti d'opera, che ignorano il senso musicale delle frasi privilegiandone il significato superficiale. Le Mimì che si affannano e ripetere meccanicamente che "sole si fanno il pranzo da se stesse, non vanno sempre a messa ma pregano assai il Signor", cercando di generare nell'ascoltatore la curiosità per la situazione in prosa anziché in musica. Lo stesso valga per l'accento sproporzionato dato alla frase "involgi tutto quanto in un grembiale, manderò il portiere": pathos e retorica, neanche si trattasse del portiere del Waldorf Astoria. Il senso musicale della frase sfugge alla nostra Mimì, e le parole, divenute d'uso corrente, vengono semplicemente cantate. Il canto liederistico può in tal senso essere d'aiuto, perché, come quello operistico altro non è che "eccitazione della parola in voce cantata", ma i concetti poetici, di un Goethe o di un Mörike, allenano all'espressione non superficiale in contesti musicali non superficiali. Naturalmente sono necessarie solide basi tecniche. In primis, va padroneggiata la tecnica del legato.

Lo studente deve saper distinguere il portamento di voce da ciò che gli antichi didatti chiamavano 'striscio di voce', essendo il primo un artificio vocale che mira a legare due suoni ricorrendo a una veloce anticipazione – eseguita sulla stessa vocale – della nota da raggiungere, mentre il secondo altro non è che il passare da un suono all'altro attraverso i gradi cromatici che separano appunto i due suoni. Mozart, Schumann, Wolf e persino Strauss sapevano come risolvere il portamento di suoni esemplificandoli semplicemente tramite crome col punto e semicrome che anticipano la nota reale. Imparare tramite il Lied a discernere i due artifici permetterà anche nell'opera un'esecuzione del legato (e quindi del senso musicale pro-

Anna Netrebko
soprano



fondo) molto meno viscerale, meno 'alla Gigli', tanto per intenderci. Il glorioso e un tempo trascurato *Metodo Pratico di Canto* di Nicola Vaccaj (Ed. Ricordi- rev. Battaglia, 1990) può illuminare lo studio giornaliero dello studente di Canto. Persino una prassi tipicamente operistica come la cosiddetta 'coloratura', inoltre, può trovare giovamento da uno studio liederistico di base. Il termine stesso, come quello tedesco 'kolorieren', significa 'fiorire' e quindi eseguire un passo di agilità non in modo meccanico ma in modo 'colorato', pieno appunto di colore: agilità espressiva. Accade dunque che il soprano chiamato a realizzare in modo espressivo le famose roulades del primo atto di *Traviata* troverà altamente educativo l'aver studiato – propedeuticamente – le volate che Schubert esige nel suo ultimo celebre lavoro vocale, *Der Hirt auf dem Felsen*, dove le scalette ascendenti, che ricordano appunto quelle di Violetta, debbono essere eseguite con un preciso carattere estetico. Se in *Traviata* esse rappresentano la fittizia gioia del personaggio verdiano, la dissoluzione del suo essere in quella cascata interminabile di note dall'alto verso il basso; viceversa, in Schubert esse rappresentano la gioia del poeta all'apparire della primavera. Questi due esempi, tra molti, ci dicono che Lied e Opera hanno aspetti tecnici e interpretativi in comune: una volta superati onorevolmente le problematiche puramente tecniche, il cantante potrà realizzare la propria personalità attraverso qualsiasi tipo di musica. La condizione è che vi sia una giusta 'disposizione mentale' verso i vari generi vocali, e la costruzione di un microcosmo di immaginazione e realtà nell'io di ciascun interprete. Ma nell'esecuzione del Lied il cantante dovrà tenere presente un altro fatto di primaria importanza: la natura del Lied. Questa forma nacque come Hausmusik, come musica da cantare in casa, in compagnia di pochi amici, nell'intimità delle pareti domestiche. È vero tuttavia che il Lied, col passare del tempo, ha perduto questa specificità. Oggi è più facile ascoltare un Lied come *Anakreons Grab* di Wolf alla Royal Festival Hall di Londra di fronte a 4000 persone che non in casa di amici. Il cantante dovrà dunque saper piegare la sua attitudine alla giusta vocalità alle contingenti esigenze acustiche del luogo e del momento. A ciò potrà pervenire tentando di rimanere – malgrado la grandezza della sala – semplice. Il cantante dovrà



ben guardarsi dal considerare l'esecuzione di un Lied come arido esercizio di 'ricerca fonetica', quasi onomatopeica, sulla parola. Il Lied altro non è che musica e parole, ma l'essenza fondamentale della sua bellezza sta pur sempre, come detto prima, nel senso musicale della frase da cantare, e non nel senso fonetico di ogni nota. Per quello

basta la buona dizione di un attore. La grandezza di un cantante come Dietrich Fischer-Dieskau consiste per l'appunto nel conservare la più grande semplicità di espressione: un dato che può persino sfuggire all'ascoltatore distratto. Quante arie d'opera, del resto, vanno espresse con la stessa semplicità con cui canteremmo *Das Veilchen* di Mozart? Molte arie non sono forse, come molti Lieder, dei monologhi interiori? Cosa diviene grazie a una cantante cosciente e musicale la 'Lettura delle lettere' nel *Werther* di Massenet, che tante interpreti indirizzano con gagliardo esibizionismo vocale al pubblico in platea? Non faceva così Maria Callas che purtroppo non ebbe la volontà di dedicarsi all'intimismo del repertorio liederistico o forse non ebbe il tempo di apprendere, come usava fare con le altre lingue, il tedesco poetico. Possiamo soltanto sognare un suo *Frauenliebe und Leben* e fantasticare sulla sua possibile unicità! Il mondo del Lied è uno sterminato microcosmo di emozioni, di narrativa, di pensieri universalmente validi, di grandi scene dall'indiscusso sapore teatrale (vedi *Als Luise* di Mozart, *Die junge Nonne* o *Erk König* di Schubert), di piccoli sketches comici o tragici, di vera o mediocre poesia e grande musica, come avviene in Verdi. Insomma il Lied rappresenta una via lattea di opere di breve durata, talvolta due o tre pagine. Nel breve spazio di poche battute l'interprete deve saper ricreare una situazione o un complesso pensiero poetico, e il benché minimo cedimento rappresenta il fallimento dell'impresa. Egli deve dunque possedere quella scienza vocale che talvolta manca all'interprete operistico per le ragioni strutturali che ognuno di noi conosce. L'educazione al Lied non deve dunque costituire dunque un ripiego ma una necessità. Al Lied va indirizzato sia il cantante dotato di mezzi vocali importanti, sia quello che è costretto a fare di necessità virtù, entro certi limiti s'intende. Senza dimenticare che talvolta ci vuole più voce per cantare un Lied che non per un'aria del *Trovatore*: è tutta una questione di educazione musicale.

Intervista ad Elisabetta Fabbri, architetto e restauratrice

COME RISUSCITO I TEATRI

In Italia ci sono 400 teatri chiusi, dismessi ed inutilizzati, bisognosi di restauro. E quelli aperti, non tutti se la passano bene. Cosa fare? Come agire?

Ce lo spiega chi ha fatto del restauro di teatri storici la sua speciale professione.

a cura della redazione

“Chi sei tu?” chiese il Brucaliffo ad Alice. “Chi sono? Ieri lo sapevo oggi non più”. Che non è molto distante dal vero. Forse è più facile dire di cosa mi occupo: di architettura, prevalentemente nella declinazione architettura esistente/già costruita da riutilizzare, adattare ri-funzionalizzare, recuperare, trasformare, conservare e ancora sono una che crede che l’architettura, in tutte le sfumature sopra dette, sia un “servizio”, volto a risolvere determinate problematiche, le cui soluzioni si raggiungono mediante un metodo basato sull’analisi.

Lei appartiene - anche per interessi di bottega - al partito di coloro che vogliono, che le ricostruzioni dei teatri avvengano ‘com’erano e dov’erano’. Intende sostenere le ragioni dei rapporti con il tessuto urbano, specie in contesti molto particolari come quello veneziano ?

Scrivere Cesare Brandi che il “com’era e dov’era” costituisce “un oltraggio alla storia ed un insulto all’estetica”. Questa è la posizione che abbiamo sempre condiviso. Certo è difficile adesso, dopo questo richiamo, sostenere la ricostruzione ‘identica’ della Fenice. Ma ci posso provare. Esiste una sorta di giustificazione nel tema “rapporti con il tessuto urbano” piuttosto che la straordinarietà del contesto veneziano. In parte è così, ma solo in parte. Le scelte che hanno condotto a questa Fenice derivano prima di

tutto dall’osservazione di “cosa si era salvato”. L’architetto Mario Piana ed il prof. Paolo Morachiello, dopo l’incendio, diedero una lettura dell’edificio danneggiato (pubblicato su un quotidiano di Città, mi pare La Nuova Venezia), totalmente privo di pregiudizi e di interessi di bottega ed a mio avviso lucido coerente e quindi “giusto”, o quantomeno da me totalmente condiviso.

Il teatro era stato fortemente danneggiato ma non era scomparso né raso al suolo, osservavano; certo era totalmente ridotta in cenere, ‘scomparsa’, la sala teatrale, ma l’invaso, l’anello in muratura che racchiudeva la sala stava lì bene in piedi, fino alle cornici di gronda in pietra d’Istria. La forma di quell’anello già disegnava la geometria di una sala, che non avrebbe potuto essere diversa da quello che era prima. Sto parlando di forma geometrica, attenzione, non di apparato decorativo. La struttura in legno perduta poteva-doveva essere ricostruita sia per una ragione ‘geometrica’ che ho detto, (quella forma per quello spazio), che per una ragione ‘musicale’, ovvero la quasi certezza che ricostruire la struttura in legno perduta, sarebbe stata garanzia di un’ottima resa acustica della sala, avremmo ritrovato la qualità acustica propria della Fenice, il suo significato all’interno della storia della musica. Le ragioni di cercare l’identico anche nell’apparato decorativo non esi-



stono, o meglio fanno parte di criteri “soggettivi”, o collettivi ... fu il Consiglio Comunale all’unanimità a farsi portavoce di una “ricostruzione identica”, per ridare alla città uno dei luoghi in cui si riconosceva, uno dei suoi simboli. E’ certo che un simbolo è tale anche per la forma con cui si manifesta. In Oriente non esiste il concetto di autenticità del materiale di costruzione: la conservazione è continuare a ri-fare per salvare l’integrità dell’immagine, non la sua consistenza materiale. L’edificio è stato ricostruito sulla base di un progetto di Aldo Rossi che ha scelto di rifarla com’era. Il bando di gara non obbligava il com’era della decorazione, e lasciava la possibilità anche di una alternativa. Aldo Rossi scelse il “come’era” la Fenice prima dell’incendio. Noi abbiamo cercato al meglio di ricostruire quel teatro. Ci sono alcuni aspetti che forse si potevano interpretare in modo differenti, ma con il senno del poi è facile. Complessivamente non son più certa che l’identico sia un errore. La Città ha accolto positivamente questo ritorno. Nessuno ha ‘ripudiato’ la nuova Fenice. Difficilmente si sarebbe potuto ottenere tale unanimità di consensi con altra soluzione. Per ‘consenso’ intendo la felicità collettiva che ha oscurato il dissenso: e non è bello vedere insieme architettura e felicità? Nel caso del teatro Petruzzelli di Bari, quando ho potuto ho introdotto delle ‘novità’ ad esempio la cupola della sala teatrale è stata ‘decorata’ con una proiezione, un ‘affresco digitale’ appositamente realizzato da un artista italo francese che lavora con l’immagine proiettata e che ha dato corpo ad una immagine dinamica che si ‘accende’ prima dello spettacolo. Il ‘com’era’ c’è sempre ma come evocazione, o come riferimento, per essere poi di volta in volta semplificato e adattato alla capacità di fare e di interpretare.

Certo che non può attendersi lavoro dai teatri di nuova o recente costruzione; ma lei in assoluto preferisce i vecchi o i nuovi teatri, sotto il profilo della loro funzionalità, ma non solo?

Parafrasando Valéry i soli luoghi in cui si sente uno ‘Spirito che aleggia’ sono gli spazi antichi.

Il fascino che emana dai luoghi storici non ha eguali per me. Il tempo che li ha attraversati si fa materia palpabile nelle deformazioni / alterazioni indotte dal passare dei giorni e dall’uso. Sono assai poche le architetture ‘moderne’ che hanno la capacità di ‘emozionare’. Nello specifico del Teatro è ovvio però che la funzionalità migliore appartiene ai nuovi spazi.

Si pone, ogni volta che è chiamata ad effettuare restauri o ricostruzioni, i problemi relativi all’acustica, nella scelta di questo o quel materiale?

Quale materiale deve essere assolutamente bandito?
Impensabile lavorare per un Teatro senza un esperto in acustica: noi lavoriamo sempre in tandem con gli ‘acustici’. Tutte le scelte a partire da quelle architetto-

niche di base, sono fatte “insieme” Non credo esista davvero un materiale da bandire: a volte è indispensabile un materiale fonoassorbente, altre è necessario un materiale riflettente. Le variabili sono infinite e non esiste una legge universale, come non esiste uno spazio acusticamente perfetto: dipende da cosa deve “suonare”.

Il suo nome è legato al restauro (ricostruzione) di almeno quattro grandi teatri italiani: Fenice, Scala, Petruzzelli, San Carlo. Brevemente spieghi come si è articolato ciascuno di questi interventi, magari sottolineando il problema più difficile da risolvere nei singoli casi.

Ho avuto incarichi diversi in ciascuno dei casi menzionati. Premettiamo che nel caso della Fenice non ho avuto il ‘ruolo’ di progettista, onore che merita Aldo Rossi e gli architetti che ne hanno ereditato il grande studio. ‘Tutto’ alla Fenice era difficile. Forse la ‘logistica’ di cantiere la cosa più complessa: un cantiere senza area di cantiere. L’impresa veneziana (Sacaim) che ha condotto i lavori ha davvero trovato le soluzioni migliori. E poi certo la ricostruzione in copia identica” e tutti i problemi di decorazione artistica ... il metodo ‘maniacale’ per cercare l’identico, la ‘filiere’ di produzione verificata di continuo i sopralluoghi, la qualità, il rigore

Il teatro alla Scala è stato invece ‘conservato’. In questo caso per incarico del Comune di Milano feci il progetto di conservazione della parte monumentale del teatro e del museo, e poi ebbi la direzione artistica dei lavori. La Scala è un edificio talmente importante, non solo come monumento architettonico, ma come ‘simbolo’, che qualsiasi cosa faceva un po’ paura. Avevamo sempre puntati addosso gli occhi di tutta la stampa nazionale e internazionale. Le difficoltà di quell’intervento stavano tutte nel palcoscenico e nelle trasformazioni e innovazioni tecnologiche della produzione spettacoli. Nel caso del teatro Petruzzelli ho lavorato al progetto ‘migliorativo’ per le imprese che nel 2007 vinsero la gara per il completamento dei lavori di ricostruzione. Abbastanza analogo alla Fenice come intervento di ricostruzione, però abbiamo molto semplificato l’attenzione alla decorazione. Abbiamo lasciato che si caratterizzasse per le mani degli esecutori, qualche maestro e molte mani di “allievi”. Al posto della mania filologica e della perfezione accurata della Fenice la libertà delle mani che fanno qualcosa di più capace, qualcosa di meno. Anche in questo caso fondamentale la logistica dell’impresa per il coordinamento dei lavori e la ristrettezza dei tempi. Il Teatro di San Carlo è stato certamente dei quattro il cantiere più difficile. Più pregiata e preziosa la decorazione che richiedeva un intervento accurato e meticoloso, più delicato il progetto che prevedeva lo sbancamento del sottoplatea per la realizzazione di un



nuovo Ridotto e la sostituzione della copertura sopra la tela ottocentesca del Cammarano per realizzare una nuova sala prove regia della dimensione del palcoscenico. Questo in 5 mesi di cantiere il primo dei quali ad agosto e l'ultimo a dicembre. La spada di Damocle del tempo è ancora una volta l'incubo del cantiere. La necessaria contemporaneità degli interventi non ha eguali in termini di complessità di interventi se paragonato agli altri teatri. Ed infatti si è anche parlato di 'miracolo napoletano'.

Dalle viscere di questi teatri storici è emerso qualche segreto?

Gli interventi nell'architettura costruita portano sempre a "trovare qualcosa". Questo è proprio il fascino di lavorare nel 'restauro': non si parla quasi mai di demolizione, ma di 'rimozione accurata' o 'smontaggio' proprio per stare a vedere 'cosa c'è sotto'. Qualcosa che magari ti condiziona in alcune scelte. Alla Scala di Milano abbiamo ritrovato le finiture pregiate che erano state descritte nell'Ottocento in una "guida pel forestiero che visita il Regio Teatro ...", marmorini e pavimenti in seminato alla veneziana, che dopo la guerra erano stati coperti da pitture viniliche e moquette. 7A Napoli invece, nello scavo di sottoplatea abbiamo ritrovato dei vecchi "pozzi", di cui era traccia nella bibliografia, ma non erano mai stati 'visti'. Certo non son proprio grandi 'segreti' ma d'altro canto stiamo parlando di edifici monumento di cui esistono moltissimi studi importanti, non di edifici sconosciuti.

Dovendo procedere alla ristrutturazione di un teatro, cinque regole fondamentali del bravo ed attento restauratore

Do per scontato che si parli di edifici storici:

- esatta conoscenza dello stato di consistenza dell'edificio (rilievi geometrici, caratteristiche dei materiali utilizzati, storia dei precedenti interventi, caratteristiche dell'acustica di partenza, ecc.);
- esatta conoscenza delle situazioni critiche e delle aspettative di miglioramento;
- capacità di ascolto dell'edificio storico: le soluzioni devono nascere in continuità con l'edificio, secondo

un processo di trasformazione quanto più possibile lineare e non 'catastrofico', ovvero discontinuo, nel rispetto del Monumento;

- Valutazione di costi-benefici degli interventi;
- Evitare le forzature legate alle introduzioni impiantistiche-tecnologiche.

Aggiungerei, per essere 'a la mode': praticare un restauro 'sostenibile'

Nel caso del San Carlo perché non è si tornati al colore iniziale dell'interno, il celeste, come sembrava si fosse accertato? E perché non si è risolto alla radice il problema della stretta vicinanza del Circolo dell'Unione, semplicemente traslocandolo (come si è fatto al Liceu di Barcellona!), visto che rappresenta una minaccia concreta per lo storico edificio?

Nel 1844/5 furono eseguiti nel teatro di San Carlo dei lavori di 'Riabbellimento' che portarono per volontà del Re e dell'architetto Niccolini progettista, il cambio di 'colore' dell'interno dei palchi da celeste, (blu ciel foncé lo descrive Stendhal), a rosso. E' un cambiamento introdotto per scelta e consapevolezza, e molti documenti d'archivio descrivono gli interventi. Non esiste 'motivo' per cancellare un passaggio storico. Il restauro non è mai ritorno ad un certo momento della storia, non è un intervento 'libero' né arbitrario: segue dei principi che si trovano nelle 'carte del restauro'. Esiste per me anche un altro aspetto: rispettare il monumento è anche rispetto di chi 'ama' il suo monumento quello che ha abitato e vissuto e che vuole ritrovare dopo i lavori.

A Lei forse non ha fatto lo stesso effetto che ha fatto a chi è entrato nel Teatro La Fenice, subito dopo la ricostruzione. A chi ha visitato più volte lo scheletro bruciato ed il cantiere nel corso dei lavori, è parso come entrare nella scena di un teatro, piuttosto che in un teatro vero, tanto sembrava miracoloso che ancor una volta La Fenice fosse risorta dalle sue ceneri. A lei, entrando in un teatro che ha montato pezzo per pezzo, fa questo stesso effetto?

Il teatro all'italiana, è davvero tutto uno spazio sceno-

grafico. Nasce proprio per mettere in rappresentazione il pubblico che si affaccia dal palco. Ogni palco è una piccola scena. Architettura e scenografia hanno molte affinità, ed un tempo non erano neppure troppo 'distinte' come attività. Fare architettura è sempre equivalente a mettere in scena qualcosa. La capacità di una scenografia di rapportarsi con lo spettatore è la capacità di costruire uno spazio che sa instaurare un dialogo armonioso con chi lo abita.

La disturba tutto quel luccichio dorato (vedi La Fenice appena riaperta) oppure lo giudica già con gli occhi del tempo che lascerà in breve i suoi segni sull'oro?

Il luccichio della Fenice non mi disturba in modo particolare, anche perché ci potrebbero essere luccichii molto peggiori. Comunque meglio quel 'leggero' luccichio, alle finte patine di un finto tempo. Siamo davvero sicuri che sia così luccicante? Non sarà che nella retina son rimaste le immagini (sbagliate) della diretta Rai che, in occasione dell'apertura, aveva illuminato a giorno il teatro sparando dovunque una quantità di luce folle che avrebbe fatto brillare anche la decorazione più 'matte'? Purtroppo non riuscimmo a controllare le esigenze della diretta e così l'oro brillante ed i colori da pasticceria viennese divennero il cliché della nuova Fenice. Chi ha visto, in TV o dentro la Sala, il Teatro di quella sera, purtroppo, ha quella memoria. Mai, nella vita di un teatro storico, quella intensità di luce sarebbe stata immaginata. Il problema dei teatri storici era casomai l'opposto: sempre troppo buio. Ecco perché 'esagerare' con specchi e dorature, perché riflettessero i bagliori delle candele e rendessero possibile "vedere e vedersi". Noi, con lo scenografo Mauro Carosi, avevamo tarato la quantità di luce che ci doveva essere per creare la 'giusta' atmosfera. Infatti chi venne in teatro qualche giorno dopo, spenti i riflettori, ci chiese "ma l'avete già ridipinta?"

Quale restauro sta curando ora? E quali teatri importanti avrebbero bisogno urgente di restauri?

A parte la seconda fase dei lavori del San Carlo di Napoli, mi sto occupando di alcuni teatri 'non sto-

rici', per risolvere alcuni aspetti funzionali. Quali teatri importanti avrebbero bisogno 'urgente' di restauro, non saprei dire. Urgente nel senso che sono a rischio di perdita di consistenza del patrimonio storico artistico o urgente per garantire una efficacia produttiva? In ogni caso non saprei individuare un solo caso di urgenza. Il patrimonio storico-teatrale italiano è davvero importante, nel senso di molto consistente; sappiamo bene che ci sono moltissimi teatri chiusi. Un censimento recente dava oltre 400 teatri chiusi.

Anche quelli 'aperti' non tutti se la passano bene: in questo momento le risorse a disposizione son poche e l'attività teatrale, ramo della cultura, soffre delle stesse difficoltà di tutti i settori. Più che un discorso specifico meriterebbe fare un discorso generale di 'manutenzione programmata'. I teatri, quelli aperti, sono soggetti ad un uso intensivo dei propri spazi, quindi è facile l'usura dei materiali. Non si dovrebbe mai aspettare l'urgenza, ma tener sempre sotto controllo gli edifici. Questo non è che non venga fatto tout court, forse andrebbe 'sistematizzato'.

Le va di dirci qual è, secondo Lei, il peggior restauro effettuato in Italia?

"Il miglior restauro è quello che non si vede" è stato detto. Tutte le volte che si vede troppo che un edificio è stato 'restaurato', tutte le volte che troppo violenti si leggono i segni di nuovi intervenenti, tutte le volte che si è perduta l'aura del tempo, vuol dire che da qualche parte c'è un errore.

Il più bel teatro al mondo, piccolo o grande, teatro d'opera o di prosa. Il più bello in assoluto?

Vorrei rispondere articolando una riflessione architettonica, più o meno dotta, individuando un edificio storico, ma confesso che a questa domanda il primo ricordo che ha preso corpo è stato il Teatro Greco di Siracusa, quanto di meno edificato si possa immaginare. La mia emozione di spettatrice in quel teatro, è indimenticabile dopo tanti anni: quella scena delimitata da alberi e mare, illuminata dal sole al tramonto, il ritmo, quasi musica, del coro delle Baccanti.

Il Teatro come rappresentazione non ha nessun bisogno di architettura.





La drammatica situazione delle fondazioni liriche italiane

OPERA DI ROMA@ KAPUTT

Non si riesce più a comprendere che cosa stia succedendo nei nostri teatri d'opera. In taluni, in particolare, sembra che si rasenti l'imbroglione e si stia mettendo in atto ogni azione per operarne di fatto la distruzione.

di **Pietro Acquafredda**

C'è ancora il teatro d'opera in Italia? Di teatri d'opera in Italia ve ne sono almeno 13, benché tutti vivano una emergenza dopo l'altra; e questa che attraversano proprio in questi mesi, che senza dubbio è la più grave e drammatica degli ultimi anni, rischia di condannarli alla chiusura, o quanto meno all'inattività. Non esce indenne dall'emergenza neppure l'ultimo nato, il glorioso Petruzzelli, divenuto merce di scambio e ricatto fra amministrazione comunale e ministero, prima ancora di riaprire i battenti, dopo una lunga e travagliata ricostruzione. Alla base di una simile tragica situazione c'è però un imbroglione, messo in atto dalla stessa classe politica che oggi va gridando che vuol far pulizia, che basta con lo Stato 'ripianatore', che ai posti di comando devono andare persone competenti e mille altre verità che hanno il sapore di pure idiozie. Se non altro perché le sentiamo avanzare da anni, senza che nulla sia mai cambiato, ed anzi, con la certezza che sarà sempre peggio. Partiamo dal caso più drammatico al momento, quello di Roma, dal Teatro dell'Opera, dal duello Alemanno-Ernani, sforzandoci di dire le cose come stanno. L'arrivo in Campidoglio di Alemanno viene a scombinare i giochi ed a

mettere in crisi i rapporti idilliaci instaurati fra politica e istituzioni in città, da quando Regione Provincia e Comune, in mano alla sinistra, erano soci fondatori delle grandi istituzioni e, di conseguenza, anche finanziatori delle istituzioni medesime. Lotte interne ve n'erano anche allora, ma nulla trapelava. L'immagine che si voleva dare e che si percepiva era di massima efficienza, di rispetto e considerazione per la cultura; e vi si includeva ovviamente anche la musica che questa destra, invece, sembra considerare alla stregua di un passatempo dispendioso. Le istituzioni avevano bisogno di soldi e la politica glieli dava, senza battere ciglio, perché Roma fosse considerata capitale anche culturale del paese. E di frutti se ne sono visti. Turismo in piena salute, prime pagine di giornali stranieri dedicati al 'rinascimento' romano ed al suo principe mecenate, Walter Veltroni. Ma, naturalmente erano altri tempi, innanzitutto perché la crisi non s'era fatta ancora sentire. Fermandoci ai tempi 'felici' di qualche anno fa, chi può pensare che una macchina complessa come 'Musica per Roma' - l'Auditorium, per intenderci - fin dalla prima gestione potesse chiudere i bilanci in pareggio, senza qualche aiutino di Veltroni, oltre natural-

mente alla grossa iniezione di danaro della Camera di Commercio e delle altre istituzioni pubbliche, coinvolte una dopo l'altra nella fondazione (Regione, Provincia)? Finché a tirar fuori i soldi sono le casse pubbliche, non costa poi molto se, pur mettendosi a bilancio dieci milioni di Euro, alla fine, per pareggiare, se ne versano senza protestare, undici o dodici. Era importante mostrare che quella complessa macchina era nata, fin dall'inizio, perfetta o quasi. Che poi quella macchina abbia preso a girare a pieno regime, autofinanziandosi, di questo va dato atto agli amministratori (che poi sono sempre gli stessi da principio). E su questo non abbiamo nulla da eccepire, anzi pensiamo che 'Musica per Roma' debba avere il finanziamento anche dallo Stato, perché altrimenti si perpetua l'assurdo che una delle macchine culturali più oleate del paese, è come 'ufficialmente' ignorata. Ora in Italia, e Roma non fa eccezione, non v'è Fondazione lirica che non abbia, ogni fine d'anno e d'esercizio, bisogno di andare a bussare alla porta di Stato e Comune per domandare l'obolo che serve a chiudere il bilancio in pareggio. E' una regola non scritta ma in vigore. Ed infatti vi sono leggi e leggine dello Stato che prevedono regalie, a fondo perduto, a questo o quel teatro.

Salvo il caso in cui, cambiato il colore delle amministrazioni, non si voglia far saltare alcune teste, quasi sempre per la ragione (quasi una colpa) di essere state messe ai posti di comando dai precedenti governanti-padroni. Ma se la decisione dovesse risultare troppo sporca agli occhi dell'opinione pubblica, allora si ricorre al vecchio trucco: si mettono in piazza i bilanci che, senza l'aiutino a fine esercizio, sarebbero passivi - ovunque! - e così gli amministratori sgraditi possono essere mandati a casa, anzi trasferiti in altra sede, magari con il medesimo incarico. Il che dimostra ancora di più che la vera ragione delle dimissioni non erano i bilanci passivi - perché quelli restano! - ma il mancato gradimento dei nuovi sopraggiunti amministratori. Questo all'estero non accade mai. Vuol dire che lì sono tutti bravi ed integerrimi amministratori e nessuno mai sgarra e neppure ruba? Ma no, siamo seri; vuole semplicemente dire che quando si vuol mandare via uno, all'estero, non si ricorre a trucchi e congiure; e, comunque e sempre, si aspetta che termini il suo mandato. C'è anche da dire che fino a quando non c'è il saldo dei contributi statali, seppure il loro ammontare sia stato annunciato quasi ad inizio di esercizio e, fidando su quello, si sia fatto il bilan-

cio preventivo della stagione, in Italia non si è mai sicuri di nulla. Nel frattempo, il povero sovrintendente deve fare contratti ed onorarli, benché venga a sapere, soltanto al momento del saldo dei contributi statali, che, quel contributo si è notevolmente ridotto. Ed allora che fa? Va a lamentarsi ed a chiedere l'obolo. E sembra che chi non lo fa, venga considerato un cretino. Certo se c'è necessità di tagliare il bilancio statale, da qualche parte bisogna pur cominciare, anche se non è del tutto giusto che si parta sempre dalla cultura, considerata alla stregua di un settore 'superfluo e costoso'. Perché non si pensa mai che in questo settore lavorano alcune centinaia di migliaia di persone, le cui famiglie, esattamente come accade a quelle dei lavoratori dell'industria, in caso di crisi, finirebbero in mezzo alla strada? Perché non si pensa mai neanche al fatto che la cultura è il cosiddetto biglietto da visita della nostra nazione, e che la stessa cultura e lo spettacolo fanno entrare molti soldi nelle casse statali, in termini di tasse e di indotto?

Ma se si deve tagliare, e il settore della cultura è interessato al taglio, è lecito domandare che si faccia in termini sopportabili, ad inizio di esercizio e si dica chiaro a tutti che non ci saranno altre provvidenze? E che chi sbaglia paga e va a casa, non senza avergli chiesto conto degli ammanchi?

Invece si taglia, quando il taglio è ragionevole, ma poi si spende molto di più di quanto si guadagna dal taglio, dovendo recare soccorso alle istituzioni 'amiche'. Il più grande imbroglio dello Stato schizofrenico: taccagno con alcuni (quasi sempre con i nemici politici), sprecone con altri (sempre con gli amici politici). Quale diverso giudizio si può dare degli enormi finanziamenti predisposti dal Ministero o dai Comuni per ripianare i buchi (voragini) di Napoli; o quelli meno consistenti di Firenze e Verona, e Milano e Roma, ed ora, si scopre, anche di Genova (che non ha versato contributi per oltre dieci milioni di Euro)? Mentre tutti vengono costretti a tirare la cinghia, c'è qualcuno che mangia caviale e pasteggia a champagne. Non solo, quegli amministratori che hanno vigilato attentamente sul disastro economico, senza ridurlo di un solo Euro, vengono promossi; perché, quando sono rimossi dagli oppositori politici, se li prendono in carico gli amici. Torniamo

al caso Roma e ad Ernani che, per la sana gestione all'Opera ha ricevuto anche qualche attestato di riconoscimento internazionale. Ora, arriva, dopo dieci anni, il Sindaco Alemanno, a dirci che Ernani ha



Anch'io vado
a teatro



Anch'io vado a teatro

imbrogliato e se ne deve andare, al suo posto lui ed il ministro (il quale, nella persona del suo direttore generale Nastasi parrebbe offeso dalle rimostranze di Ernani di fronte agli ultimi tagli) vorrebbero Cristiano Chiarot, direttore marketing della Fenice, addentro ai complessi meccanismi del noto teatro veneziano, con capacità imprenditoriali nel settore delle sponsorizzazioni unanimemente riconosciutegli. (La ventilata candidatura di Pietrantonio, sovrintendente a Cagliari, sembra definitivamente caduta). I giornali hanno scritto che Ernani, ricevuto l'onore delle armi, sarebbe disposto anche a traslocare - ma perché dovrebbe farlo? Ciò che il sindaco Alemanno non poteva prevedere e non si attendeva è stata la difesa strenua del sovrintendente da parte di tutto il teatro, con minacce di occupazioni e scioperi annunciati. Pian piano sembrava voler fare marcia indietro. Specie poi da quando si è rovinato con le proprie mani, chiedendo a Riccardo Muti di legarsi più stabilmente al Teatro dell'Opera, perché Alemanno non s'è reso conto che non poteva ipotizzare, neppure lontanamente, che un grande direttore potesse legarsi ad un teatro con la dirigenza in bilico. Muti, pubblicamente, ha speso appena qualche parola in favore di Ernani - poi forse ha fatto di più in privato, anche nel corso di quella cena in casa di Bruno Vespa, che certamente non era una cena di piacere, bensì di lavoro. A metà aprile, Alemanno annuncia il commissariamento dell'Opera, e lui ne è il commissario. Provincia e Regione, soci fondatori del teatro, scalpitano, e scalpiteranno ancora di più quando uscirà anche Nicola Sani che è il loro fiore all'occhiello. Via Francesco Ernani che riceve alla sua uscita dal teatro un calorosissimo abbraccio da tutto il personale del teatro; via Nicola Sani che dichiara di lasciare al consulente appena nominato da Alemanno alla direzione artistica, Nicola Colabianchi, una stagione con i fiocchi. Colabianchi, a sua volta, tenta in tutti i modi di costruirsi una storia professionale che sinceramente non ha, con tutta la benevolenza possibile, mentre si attende il nuovo sovrintendente, la cui nomina viene continuamente annunciata e continuamente rimandata. Colpo di scena. La Regione punta i piedi, vuole che prima della nomina del nuovo sovrintendente venga ricostituito il Consiglio di amministrazione e che il Ministero, che ha commissariato il teatro, dica come ripianare il deficit, ammesso che sia così grande come Alemanno va dicendo e che non possa essere sanato con opportuni tagli come del resto già Ernani

aveva subito provveduto a fare. Anche Alemanno dice di aver incontrato il ministro per domandargli risorse per ripianare il deficit e far uscire il teatro dal commissariamento. Altro colpo di scena. Il

12 giugno Alemanno nomina sovrintendente ad interim non Chiarot, il cui arrivo veniva dato ormai per certo ed imminente, ma Catello De Martino. Chi è costui? E' direttore del personale del teatro dal 1 maggio 2009, proveniente con la medesima mansione dall'Accademia di Santa Cecilia, dove era arrivato dall'Italgas, ravvisandovi in lui, secondo quanto si legge nel decreto di nomina di Alemanno: "la figura professionale in grado di assolvere con competenza ed esperienza le funzioni di Sovrintendente". Non ci soffermiamo a sottolineare che in tale attestazione di competenza non c'è una sola riga che possa, verosimilmente, corrispondere al vero, se si riflette appena sul fatto che la sua funzione di direttore del personale non l'ha mai messo a parte della responsabilità di una istituzione che opera nel campo della musica, responsabilità che all'Accademia appartenevano a Cagliari ed a Roberto Grossi, direttore generale ed ora nominato alla presidenza di Federculture. Il dott. De Martino non vanta competenza alcuna in tale campo, ed il M. Colabianchi, che lo affianca nella direzione artistica, ha un curriculum professionale di pochissimo valore, certamente ben lontano da quello che a chicchessia potrebbe meritare un simile incarico. Come si vede il Teatro della Capitale, un tempo glorioso, è finito nelle mani di persone assolutamente non all'altezza del compito, e le conseguenze si vedono già. Si dice che al M. Chung, che sarebbe dovuto ritornare la prossima stagione con un *Simon Boccanegra*, il teatro abbia proposto un *Roberto Devereux* e che la risposta del celebre direttore coreano sia stata di imbarazzo. E' facile immaginare che più tempo resteranno ai loro rispettivi incarichi De Martino e Colabianchi e più il teatro subirà durissimi colpi nell'immagine e, soprattutto, nella qualità. Insomma, siccome, a giudicare da queste due recenti nomine, il commissariamento non terminerà nei tempi previsti, e cioè il 3 luglio, c'è da temere che nel frattempo il teatro venga distrutto, per mano di colui che s'era auto-proclamato salvatore del teatro. Siamo davvero stupiti! Mentre non siamo stupiti affatto, conoscendo da tempo l'indifferenza del mondo musicale, dell'assordante vergognoso silenzio del mondo musicale romano che, ufficialmente, è rimasto muto a guardare, contando forse sull'antico adagio latino: mors tua vita mea!



Anton Giulio Bragaglia

Teatro delle Arti in Via Sicilia a Roma

TEATRO A RISCHIO RIAPERTURA

Chiuso e in stato d'abbandono ormai da alcuni decenni, è oggetto di una mostra curata dall'Accademia di Santa Cecilia, all'Auditorium Parco della Musica di Roma, aperta per tutto luglio 2009. E potrebbe anche rischiare di riaprire.

di Valentina Baldassarre

Il Teatro delle Arti che, tra il 1937 e il 1943, fu il centro di un'attività artistica vivace e d'avanguardia, ospitando sul palcoscenico di via Sicilia 57 celebri musicisti, coreografi, artisti ed autori, si mette in mostra. "Le stagioni musicali del Teatro delle Arti di Roma – la collezione D'Ayala, 1940-1943", il titolo della mostra che rievoca appunto un periodo particolarmente felice della vita artistica italiana – per ironia della sorte, in uno momento fra i più drammatici della nostra storia – e raccoglie bozzetti e figurini di Guttuso, Prampolini, Tamburi, messi a disposizione da Gianfranco D'Ayala, figlio di Antonio, direttore artistico del teatro in quegli anni. Fin dalla sua inaugurazione, il 21 aprile del 1937, il Teatro delle Arti fu celebratissimo dalla stampa: nasceva, infatti, con l'intento programmatico di valorizzare la novità e l'eccezionalità, e con l'impegno di promuovere e divulgare l'opera di giovani artisti del momento, italiani e

stranieri. La sua attività era orientata in tre settori: prosa, arte figurativa e musica; ed in ognuno si distinse per lungimiranza: basti pensare alle rappresentazioni di autori allora pressoché sconosciuti come O'Neill e Brecht o ai debutti di future stelle del palcoscenico come Anna Proclemer. In ambito musicale, rappresentazioni e concerti ebbero luogo ininterrottamente dal 1937 al 1943, articolati in due cicli annuali. Se i primi due anni di attività furono destinati soprattutto all'allestimento di balletti e concerti da camera di vario genere, a partire dal '39 un'importanza notevole venne data alla musica contemporanea, cui furono dedicati interi cicli: uno dei più apprezzati fu "Un'ora di musica", rassegna che vide sul palcoscenico musicisti del calibro di Alfredo Casella e Arthur Honegger; e il repertorio spaziava da Ibert a Hindemith, Poulenc, Roussel. Ambiente, illuminazione, acustica erano adattissimi alle piccole orchestre, di cui valorizzavano al

massimo le sonorità. L'architetto Carlo Broggi, che aveva progettato il teatro, ne curò anche l'acustica, facendo rivestire la sala con degli stucchi di forma sinusoidale (davano l'idea estetica di una stoffa a pieghe) che nella parte anteriore riflettevano il suono come piccole casse armoniche ed in quella posteriore agivano da filtri assorbenti tramite piccoli fori ed un rivestimento di vetro filato. Il Messaggero scriveva a tal proposito: "Il Teatro delle Arti par fatto apposta per questo genere di manifestazioni a carattere riservato, d'eccezione, che si troverebbero fuori luogo in un grande teatro. I frutti più squisiti della musica moderna, con i piccoli sfrondatai rami della loro orchestra da camera, acquistano sapore e rilievo in questo teatrino. Per le opere antiche, anch'esse poco nutrite e scenicamente circoscritte, il Teatro delle Arti sostituisce quelle meravigliose scatole sonore che erano i teatri di una volta..." (da 'Il Messaggero' del 2 novembre 1940).

Dal 1940 le manifestazioni musicali assunsero l'aspetto che mantennero fino alla fine dell'attività del teatro: ogni stagione era articolata in una serie di concerti ed un ciclo di rappresentazioni musicali, con un ricco cartellone di opere da camera e balletti, di rara rappresentazione o in prima assoluta, nonché opere antiche poco frequentate o salvate dall'oblio. Il maggior numero di prime e di opere di avanguardia si ebbe tra il 1940 e il 1941, anni d'oro del teatro, durante i quali la stampa dedicò al Delle Arti un numero di recensioni elevatissimo. A questi anni risalgono la prima assoluta de *La camera dei disegni* di Casella, de *Il coro dei morti* di Petrassi, la prima italiana de *Il teatrino dei pupi* di Mastro Pietro di Manuel De Falla nonché alcune rappresentazioni divenute storiche come una *Histoire du soldat* di Stravinskij che vantava scenografie, bozzetti e figurini firmati da un Guttuso all'inizio della sua carriera. Importanti personalità del mondo artistico ruotarono intorno al Teatro delle Arti: primo fra tutti Anton Giulio Bra-

gaglia, che ne fu ideatore e direttore, nonché promotore della sua costruzione, all'interno della Confederazione fascista Artisti e Professionisti. Bragaglia era personaggio ben noto a Roma per la sua attività artistica e teatrale: dopo l'adesione al movimento futurista aveva dato vita, in via del Tritone, alla 'Casa d'arte Bragaglia', dove organizzava conferenze ed esposizioni di arte d'avanguardia. Nel '21 aveva fondato il Teatro degli Indipendenti (che di fatto fu un'antecedente, in scala ridotta, del Teatro delle Arti) dove rappresentò, con scenografie per lo più futuriste, opere in prosa ed in musica. Già qui emergeva l'eclettismo di Bragaglia che, sebbene fosse principalmente regista di prosa, amava dedicare ampio spazio alla danza ed alla musica. E già in questa prima esperienza, l'attenzione era rivolta particolarmente alle avanguardie ed agli artisti contemporanei. Bragaglia riteneva, infatti, che il teatro attraversasse una crisi dovuta all'invecchiamento dei repertori ed alla concezione stessa del fare teatrale. Egli sosteneva che tale crisi si potesse risolvere a partire dal rinnovamento non solo dei repertori, ma anche del palcoscenico stesso, dando importanza primaria alle scenografie e ideando nuove soluzioni per la messinscena. Per questo si contornò di tecnici e scenografi di grande valore che contribuirono al prestigio del Delle Arti: basti ricordare, tra tutti, Tamburi, Scialoia, Prampolini, oltre al già citato Guttuso. Il Teatro delle Arti nasceva con il preciso scopo, sostenuto fortemente da Anton Giulio Bragaglia, di dare spazio all'arte. Mettendola al riparo da interessi estranei al suo contenuto: nel suo progetto l'idea era quella di un teatrino-laboratorio destinato a mettere alla prova espressioni del proprio tempo e autori inediti, che non fossero corrotti da 'vizi di mestiere'. Bragaglia ritenne che questo suo ideale potesse conciliarsi con il progetto di Mussolini di creare un teatro 'di Stato'. Gli interessi del Delle Arti e del regime vennero dunque a convergere sulla divulgazione della cultura contemporanea: l'uno promuo-



veva la novità e la sperimentazione in nome della creatività, l'altro lo assumeva a gloria del proprio ideale di supremazia. Il direttore artistico delle manifestazioni musicali, Antonio D'Ayala, riuscì a contornarsi di illustri musicisti sia italiani che stranieri, conciliando, al contempo, le esigenze finanziarie dell'istituzione con i fondi ad essa destinati. Interessante, a tal proposito, è il memoriale che D'Ayala scriveva a Mussolini pregandolo, in nome dei risultati raggiunti, di 'aiutarli' a risolvere i problemi che gravavano sulle manifestazioni musicali: "nei soli primi quattro anni di attività sono state eseguite complessivamente 269 composizioni, 30 delle quali assolutamente nuove, 7 che si eseguivano per la prima volta in Italia, 44 per la prima volta a Roma, mentre si riesumavano 45 antiche musiche e se ne eseguivano altre 62 da tempo dimenticate". Il sostegno statale permetteva al teatro di allontanarsi da forme di commercializzazione che avrebbero potuto incidere negativamente sulla qualità dell'attività artistica. Fu necessario, ovviamente, rapportarsi al regime con una certa diplomazia, e Bragaglia lo fece egregiamente: "certamente si faceva qualche omaggio al Fascio", ammise Petrassi in alcune interviste rilasciate più tardi; come attesta il fatto che - non va dimenticato - molti degli ospiti stranieri venivano da paesi poli-

ticamente amici dell'Italia, come la Germania, il Giappone o l'Austria. A testimonianza del ruolo politico del teatro, inoltre, basti pensare allo spettacolo di danze spagnole nel '39 cui parteciparono, quali ospiti d'onore, una delegazione diplomatica insieme all'ex-regina di Spagna; o al concerto di un Duo polacco, sempre nel '39, che eseguiva un repertorio molto classico, che quindi non rientrava propriamente nella linea estetica seguita al Delle Arti, ma che permetteva di rendere omaggio a una nazione molto importante per le politiche estere del regime quale era la Polonia. Tutto ciò permise al teatro di non soffrire troppo l'azione della micidiale censura e di creare un clima molto favorevole per gli artisti: "al Teatro delle Arti si scoprivano e affermavano veri talenti, perché regnava la merito-crazia" dichiarò Lya De Barberiis testimone di quella stagione molti anni dopo. In effetti, in Via Sicilia 57 si esibirono direttori quali Gianandrea Gavazzeni o Ferdinando Previtali e sempre qui esordirono Roman Vlad e Franco Mannino, per citarne solo alcuni. Tuttavia, se lo stretto rapporto con il regime fu condizione perché il teatro vivesse, esso fu anche causa della sua fine: la caduta di Mussolini nel 1943, portò anche alla chiusura del Teatro delle Arti, una piccola perla dimenticata che ora si vorrebbe riportare alla luce..

C'è chi vorrebbe riaprirlo

Lo stabile appartiene alla Cassa nazionale ragionieri e dottori commercialisti, che sembra intenzionata a mettere la parola fine allo stato di vergognoso abbandono in cui versa il piccolo ma glorioso teatro, assediato da uffici, magazzini e perfino da un piano bar sedicente.

L'Assessore alla cultura del Comune di Roma, Umberto Croppi, ha colto la palla al balzo, spinto dalla concomitante circostanza dell'anniversario futurista e della sua rivalutazione storica ed artistica.

Quel teatro fu un faro di luce d'arte, nei tempi certamente bui del regime.

Sia la riapertura che la mostra che preluderebbero alla sua rinascita parrebbero sottolineare che negli anni del regime, la cultura aveva spazi (isole?) dall'ampiezza di vedute davvero inimmaginabile.

Ma... qualora venisse riaperto, a chi affidarne la gestione 'artistica'?

I giornali, raccogliendo le dichiarazioni dell'assessore Croppi, hanno scritto che potrebbe gestirlo Santa Cecilia: ora, cosa c'entri Santa Cecilia con un tempio sperimentale dell'avanguardia musicale non si comprende. Al di là della comodità di affidarne la gestione ad una istituzione che potrebbe assicurare efficienza e qualità operativa, ci sembra davvero fuori luogo tale proposta candidatura.

Per il Delle Arti ci vuole una mente d'artista che conosca bene la 'prima' storia del teatro, quel periodo storico, e sappia riscriverne una 'seconda', adeguata alla prima, per il futuro. I piccoli gioielli, specie se molto preziosi, possono rompersi se finiscono nelle mani di giganti che non possono (e non sanno) maneggiarli con la cura, delicatezza, agilità (ed anche competenza specifica) necessarie. Santa Cecilia organizza la mostra sul Delle Arti, ma poi l'Assessore cerchi un direttore più idoneo. (P.A.)



SI CONSIGLIA LA VISIONE AD UN PUBBLICO ADULTO

Non siamo in un cinema di estrema periferia o in un locale malfamato dove si proiettano film a luci rosse. Sinceramente sorpresi, siamo all'Opera di Roma, dove, per la prima volta nella storia del teatro, in occasione del debutto di un'opera di Gyorgy Ligeti, *Le grand Macabre*, la direzione ha voluto consigliare la visione ad un pubblico adulto, come si legge sui manifesti. Perché, ha spiegato il saggio direttore artistico f.f., un pubblico giovane potrebbe avvertire un certo disagio nell'ascoltare un turpiloquio in inglese, o nel vedere qualche amplesso mimato, oppure, infine, nell'accorgersi che quel grande taglio, dal quale, facendosi largo con mani e braccia, uscivano alcuni personaggi nel corso dell'opera, era in realtà la vagina del mastodontico (15 x 7) corpo di Claudia - così si chiamava la bambolona che campeggiava in palcoscenico, trasformata in scena essa stessa e perciò calpestata, espugnata, scalata. Roba da fuggire qualunque cattivo pensiero. Insomma secondo la direzione artistica f.f. dell'Opera, l'inglese turpiloquio, le vestitissime scene di sesso, e quell'orifizio - "da lì siamo usciti tutti", ha gridato dal fondo Beppe Menegatti, per zittire lo sparutissimo gruppo di contestatori - avrebbero potuto offendere il comune senso del pudore.

Non intendiamo neppure commentare l'acuta osservazione che ha mosso lo zelante f.f. Sull'opera, invece, della quale tutti, noi compresi, abbiamo scritto alla vigilia, come di un capolavoro del teatro del Novecento, a posteriori ci sia concesso di mutare opinione.

L'opera è discontinua: cameristico, intimo il primo atto, sinfonico corale il secondo; il gusto della cita-

zione non convince del tutto e forse risulta anche eccessivo, e la musica manca di movimento interno, è statica, per così dire. Dunque l'opera, per quanto bene se ne voglia dire, per rispetto di uno dei compositori più noti e stimati del Novecento, capolavoro non sembra. Vale, però, il discorso generale che nel campo dell'opera, il Novecento, è stato assai avaro di veri capolavori, benché alcuni titoli molto apprezzati vengano più volte ripresi, anche nel giro di pochi anni. Ecco come si spiegherebbe, a nostro parere, il gran daffare scenografico, e l'animazione di palcoscenico cui i registi si affidano se chiamati a metterla in scena. La Fura dels Baus ha fatto esattamente quel che doveva.

Nulla di dissacrante, anzi forse la sua è stata la regia più congrua ad un'opera, ed a questa in particolare. Semmai c'era da scandalizzarsi quando ha messo in scena la *Tetralogia* di Wagner, a Firenze, dove ha veramente recato offesa alle opere, stravolgendone i connotati narrativi.

Ma allora nessuno ha gridato allo scandalo, come ha fatto il direttore artistico f.f. e qualche giornalista per l'innocua bambola romana. A proposito della quale abbiamo scoperto che in occasione della prima italiana dell'opera - nel 1979, a Bologna, voluta da Salvatore Sciarrino - il disegnatore satirico Topor, chiamato a disegnare le scene, aveva costruito un paio di gambe, alto dieci metri; all'inguine, appena celato da una gonnella, aveva fissato una scala di corda, dalla quale si calavano i personaggi.

Semmai, allora, se scandalo c'è stato a Roma, sarebbe da ravvisare esclusivamente nel plagio della Fura dels Baus. (P.A.)

Roma è sede di accademie che animano la vita culturale ed artistica cittadina

QUELLE ACCADEMIE CHE L'ITALIA NON HA

Viaggio fra le più prestigiose accademie straniere che hanno sede a Roma e che rappresentano una formidabile ed organizzatissima vetrina dell'arte e della cultura dei rispettivi paesi. L'Italia sta a guardare.

di Oscar Pizzo

Roma, grazie al suo ruolo di città capitale e scrigno di una cultura millenaria, vanta un patrimonio straordinario e in parte ancora poco conosciuto: la presenza delle Accademie e degli Istituti di cultura stranieri in Italia. Istituzioni di

animate e lussureggianti non conoscono ponti o barche sufficienti per traghettare chiunque sia appassionato di arte e cultura.

Per un viaggio fra le rappresentanze culturali straniere a Roma, non possiamo che partire dalla "principessa" di tutte le Accademie: Villa Medici, a due passi da Trinità dei Monti, ossia l'**Accademia di Francia**, sicuramente la più conosciuta e amata dai cittadini romani.

La fondazione dell'Accademia di Francia coincide con la politica dei grandi lavori pubblici intrapresa da Luigi XIV (Louvre, Tuileries, Versailles) alla fine del XVII secolo. Creata nel 1666 sotto l'impulso di Colbert, Le Brun e del Bernini, accoglieva sia i vincitori del "Prix de Rome", sia i borsisti protetti da qualche grande signore. I giovani artisti chiamati dal re avevano la possibilità di completare la loro formazione a contatto con Roma e con l'Italia. I borsisti, sottoposti ad una rigorosa disciplina, dovevano realizzare,

nel corso del loro soggiorno, copie dall'Antico o dal Rinascimento. Ai pittori e agli scultori s'aggiunsero nel 1720 gli architetti, poi i musicisti (il 'Prix' per i compositori fu creato nel 1803), fino alle nuove discipline che aprirono le porte della villa a scrittori, cineasti, fotografi, scenografi, restauratori d'opere d'arte e storici dell'arte.

Dal 1835 al 1841, Ingres ricoprì il ruolo di direttore della Villa. Durante tutto il XIX secolo, l'Accademia ospitò direttori e borsisti celebri come Victor Baltard, Berlioz, Bizet, Carpeaux, David d'Angers, Debussy, Charles Garnier, Gounod, Balthus ...

Di recente, dopo essere stata al centro di polemiche in madrepatria, ha visto insediarsi il nuovo direttore Frédéric Mitterrand, da poco Ministro della



grande prestigio, ospitate in alcuni dei siti "storici" della città, che raramente si aprono al pubblico abituale dei concerti, delle mostre, del teatro. Per gli occhi del cittadino romano è un vero peccato non conoscere luoghi di pura meraviglia come i giardini, gli edifici storici, le opere d'arte ospitate in queste vere e proprie fabbriche di cultura, grandi o piccole che siano.

Un peccato anche per le orecchie non poter ascoltare decine e decine di artisti e studiosi provenienti da tutto il mondo che trascorrono a Roma lunghi periodi di ricerca, di produzione, di sperimentazione. Una ricchezza che raramente è possibile condividere. Ogni Accademia, ogni loro tesoro, mobile o immobile che sia, è e sarà sempre aperto al pubblico romano. Purtroppo, spesso queste isole

cultura in patria, con il quale l'Accademia sembra volere un ruolo decisivo nella vita culturale romana e europea. Punti di forza sono certamente la programmazione di Mostre d'Arte e Concerti. Dal Pincio al Gianicolo, che domina la città di là dal fiume Tevere e che funge da limite al noto e popolare quartiere romano di Trastevere, dove si trova il cosiddetto "complesso spagnolo" del Gianicolo, costituito dalla chiesa di San Pietro in Montorio, dal Tempietto di Bramante, dal Liceo Spagnolo Cervantes e dalla **Reale Accademia di Spagna**.

L'edificio è strutturato intorno a un suggestivo chiostro cinquecentesco, nonostante la sua bellezza, come anche quella del suo chiostro e dei suoi giardini, a colpire i visitatori è la vista eccezionale sulla città di Roma. Nel 1832 Stendhal disse espressamente: "Questa mattina mi trovavo a San Pietro in Montorio...c'era un sole magnifico...mi sentivo felice di vivere...questo luogo è unico al mondo".

Il nuovo Direttore appena insediato dott. Enrique Panés, come tradizione, promette particolare attenzione alla produzione artistica contemporanea sia con i borsisti residenti sia invitando personalità della cultura dalla Spagna.

Sempre al Gianicolo, incontriamo gli edifici dell'**Accademia Americana** composta dalla stessa Accademia, dai suoi giardini (già parte degli antichi Horti Caesaris) e la splendida Villa Aurelia.

A differenza degli altri istituti l'American Academy non appartiene allo stato di origine ma da sempre è un

Istituzione sponsorizzata da benefattori privati. Il suo direttore, Martin Brody, propone al pubblico romano una intensa quanto invidiabile attività culturale attraverso alcuni dei migliori concerti di musica contemporanea della nostra città, spesso in stretto rapporto con le Istituzioni artistiche romane. Dietro la statua di Garibaldi, ancora al Gianicolo, troviamo una piccola villa, la cinquecentesca Villa Lante, capolavoro di Giulio Romano, sede dell'**Institutum Romanum Finlandiae**, dal 1950. Scopo dell'Istituto è quello di avvicinare la vita culturale finlandese alla cultura classica tramite la ricerca e l'insegnamento delle antichità romane; ma, oltre i corsi l'Istituto, ospita anche borsisti, studiosi di varie discipline ed anche artisti. Grazie ad uno dei suoi responsabili il dott. Simo Orma, l'Istituto mantiene viva l'attenzione verso la realtà culturale romana. Dall'Istituto si offre una delle più incredibili vetrine sulla Roma papalina.

In tutt'altra zona della città, fra la Via Nomentana e Piazza Bologna, c'è Villa Massimo, sede dell'**Accademia Tedesca**.

Da quasi un secolo Villa Massimo ospita a Roma artisti provenienti dalla Germania. Grazie alle borse di studio fornite da Villa Massimo, artisti attivi nel campo dell'arte figurativa, della letteratura, della musica e dell'architettura possono vivere e lavorare per un anno a Roma. A tal fine, nel parco di Villa Massimo, vengono messi a loro disposizione spaziosi ateliers, con relativi appartamenti annessi.

Nella primavera del 2003, dopo ampi interventi di restauro e la nomina a Direttore del Dr. Joachim Blüher, Villa Massimo è stata riaperta al pubblico.

Villa Massimo organizza esposizioni, concerti, incontri di lettura ed escursioni con i borsisti e gli artisti ospiti dell'Accademia, che talvolta vengono programmati in collaborazione con le accademie internazionali di Roma e le istituzioni culturali romane.

Torniamo 'in cen-



tro'. Entrando a Villa Borghese si incontrano numerose Accademie ed Istituti culturali stranieri.

La **British School of Rome**, storica istituzione inglese, si è specializzata in mostre d'arte e conferenze. Il programma di mostre della galleria della BSR costituisce una vetrina ed un laboratorio per l'arte britannica più interessante.

Di fronte alla British School, la sede di una delle più grandi Accademie: L' **Accademia di Romania**, donata durante il fascismo da Mussolini, ha perso con il tempo il suo antico fascino anche se ultimamente attraverso il suo nuovo Direttore il Dott.

Mihai Bărbulescu, sembra essersi maggiormente aperta alla programmazione artistica.

Dietro l'Accademia Rumena, in una piccola strada, via Omero, una concentrazione di Accademie:

l' **Accademia d'Egitto** (ora in restauro) l' **Accademia del Belgio**, l' **Accademia Svedese**, il **Reale Istituto Olandese** (direttore il Prof. Bernard Stolte) ed infine un capolavoro dell'architettura

degli anni 60, la preziosa **Accademia Danese** attivissima, grazie al suo direttore Erik Bach nell'organizzare incontri sull'arte contemporanea - recentemente un importante Simposium sulla musica nell'era della globalizzazione, che ha ospitato i migliori compositori romani e musicologi europei.

Ritornando sull'altra sponda, una moderna pagoda giapponese ci ricorda la presenza dell' **Istituto Giapponese di Cultura**, centro di estremo interesse per conoscere la grande cultura giapponese

oggi. Grazie anche al suo direttore Kazufumi Takada la grande sinergia con le Istituzioni romane ha portato questo Istituto ad un altissimo livello, sia per qualità che per quantità di progetti, tra i tanti il concerto tenuto questa stagione dall'orchestra imperiale Gagaku presso l'Auditorium di Roma. A fianco, un altro importante Istituto quale l' **Istituto Storico Austriaco** da sempre uno dei principali centri internazionali per la ricerca storica e umanistica.

A via Veneto, invece, la affascinante Villa Ludovisi sede dell' **Istituto Svizzero**, con il suo esotico giardino di agrumi e pompelmi merita certamente una visita. Il suo direttore Dr. Christoph Riedweg, instancabile promotore di manifestazioni, ha fatto diventare l'Istituto un punto di riferimento imprescindibile dell'attività culturale cittadina.

Il nostro giro fra le accademie straniere a Roma, termina presso due Istituti quali l' **Accademia d'Ungheria** di via Giulia, anch'essa in un grande edificio (Palazzo Falconieri) affascinante per la sua storia e per la sue proposte culturali e l' **Istituto Polacco** (Palazzo Blumensthal) in via Vittoria Colonna. L'Istituto dispone di una galleria per mostre ed esposizioni, di una sala (180 posti) attrezzata per concerti, rappresentazioni teatrali, videoproiezioni e conferenze, nonché di una ricca biblioteca con sala di lettura. Anch'esso predilige alcuni aspetti della cultura di oggi, con particolare predilezione verso la letteratura.

PROGETTO CALLIOPE

Dal desiderio di far emergere l'intensa, ma "carsica" attività delle Accademia straniere a Roma, è nato il 'Progetto Calliope', autentica novità nel panorama italiano: per la prima volta le istituzioni culturali straniere presenti a Roma, hanno deciso di dare vita, infatti, ad una serie di iniziative comuni in collaborazione con la Fondazione Musica per Roma (a cura di Oscar Pizzo e Shara Wasserman), che gestisce ed opera nell'Auditorium di Renzo Piano. Soprattutto concerti ma anche mostre, seminari, convegni, incontri con gli artisti che nascono dalla esplicita volontà di condividere idee, progetti e prospettive. In questo modo le esperienze più avanzate di ogni singola cultura nazionale potranno dare vita a intarsi, scambi, relazioni. E il pubblico romano ha l'occasione non soltanto di comprendere, con un unico giro di orizzonte, le tendenze artistiche di tanti, diversi "paesi del mondo", ma anche di visitare ville, palazzi, giardini apparentemente inaccessibili. Al progetto, che vede anche la collaborazione di alcune istituzioni italiane (Galleria Nazionale di Arte Moderna, Università La Sapienza e Tor Vergata, Accademia Filarmonica, Fondazione Scelsi) si spera possano aggiungersi sempre altre istituzioni e realtà cittadine, tanto da dare alla musa Calliope il simbolo di un autentico "Concerto a più voci"

MOD. 172
D.S. - 172



24 APR 2009

Mod 3

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo

P.4563 / S.22.10.13/1

Agli organismi di Spettacolo
dal vivo della Provincia di
L'Aquila

A tutti di Dirigenti
SEDE

Oggetto: circolare applicativa, relativamente alle attività di spettacolo degli organismi dell'Aquilano, sulle disposizioni in tema di erogazione dei contributi e controlli.

Il terremoto del 6 aprile 2009, tra i gravissimi danni causati in tutto il territorio aquilano, ha comportato, oltre alla scomparsa di lavoratori della cultura, la distruzione totale o parziale di beni, documenti, e capacità operative degli organismi dello spettacolo dal vivo.

Appare in tutta evidenza che il fine istituzionale di questa Amministrazione, ovvero di favorire le condizioni ottimali per la diffusione dello spettacolo e di perseguire il riequilibrio territoriale, sarebbe trascurato ove non si consentisse agli operatori culturali colpiti dal sisma un più agevole rapporto con gli Uffici dell'Amministrazione, ed il riavvio della offerta di eventi e manifestazioni alla popolazione.

Tanto premesso, si dispone, quanto alle particolari disposizioni in tema di erogazione e controlli di cui ai decreti ministeriali dell'8, 9, 12 e 20 novembre 2007 e precedenti analoghi provvedimenti recanti criteri e modalità di erogazione di contributi, che gli organismi interessati, già aventi sede nella città dell'Aquila e provincia, possano adempiere alle prescrizioni di che trattasi a mezzo di autocertificazione unica, del seguente tenore:

"Il sottoscritto, legale rappresentante del.....(già) avente sede in.....(AQ), assegnataria per l'anno.....di un contributo di €....., ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28 dicembre 2000, n. 445, trovandosi l'organismo nella impossibilità a seguito del sisma del 6 aprile 2009 di reperire dettagliati dati documentali, dichiara di avere svolto la attività per la quale è stato concesso il contributo e di avere rispettato nella realizzazione della predetta i requisiti prescritti dalle norme vigenti per la consuntivazione".

Si dispone inoltre che gli uffici della Direzione Generale in indirizzo curino di assicurare priorità in tutte le procedure di concessione di anticipazioni, acconti, saldi, nei confronti degli organismi in oggetto.

IL DIRETTORE GENERALE
(dott. Salvatore Nazzari)

he

PROPOSTA DI LEGGE

LEGGE QUADRO PER LO SPETTACOLO DAL VIVO

*L*e modifiche introdotte al titolo V della parte seconda della Costituzione e in particolare all'articolo 117 (legge costituzionale n. 3 del 2001) hanno suggerito un adeguamento della disciplina in materia di spettacolo ai principi ispiratori di tali modifiche. L'orientamento federalista dell'articolo 117 e il nuovo assetto dei rapporti tra Stato e regioni trovano adeguato riscontro nella formulazione con cui la proposta di legge si presenta, avendo come obiettivo la semplificazione, l'armonizzazione e la razionalizzazione del panorama legislativo dello spettacolo quale bene culturale e strumento indispensabile di consociazione civile e di affermazione dell'identità nazionale. Dopo l'emanazione della legge « madre » del 1985 (legge n. 163), istitutiva del Fondo unico per lo spettacolo (FUS), provvedimento di carattere economico che rinviava a leggi « figlie », mai varate dal Parlamento, la regolamentazione dei diversi settori dello spettacolo, la presente proposta di legge rappresenta un organico e snello strumento normativo, di principi e di indirizzi, che pone al centro dell'attenzione non più gli operatori culturali, bensì la collettività, unica destinataria dell'intervento pubblico.

La presente proposta di legge si prefigge dunque di colmare i vuoti normativi e di armonizzare il panorama legislativo stratificatosi negli ultimi decenni, anche per corrispondere all'esigenza di definire un assetto istituzionale che dia seguito, come già detto, alla riforma del titolo V della parte seconda della Costituzione del 2001 e alle sollecitazioni della Corte costituzionale. Lo spettacolo va considerato un'opportunità e una risorsa per l'economia, la coesione sociale e l'immagine del nostro Paese, un valore aggiunto di una identità, di una storia e di una tradizione da valorizzare in un contesto globalizzato sempre più omogeneizzante. Muovendo da tali presupposti, si intendono richiamare i principi sanciti dalla Convenzione dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (UNESCO) per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, adottata a Parigi il 17 ottobre 2003 dalla XXXII sessione della Conferenza generale dell'UNESCO e resa esecutiva dalla legge n. 167 del 2007, ma anche la necessità di valorizzare il pluralismo e la libera espressione della creatività. Una legge quadro non può che essere di principi, snella ed essenziale, rinviando a successive fasi l'attuazione e gli adempimenti tecnici. Tra i principi, si vogliono in questa sede evidenziare:

- a) il prioritario interesse nazionale e una politica nazionale dello spettacolo dal vivo, con forme di intesa e di coordinamento istituzionale tra Stato, regioni, province, aree metropolitane e comuni;
- b) la diffusa presenza sul territorio dello spettacolo dal vivo per favorire pari opportunità di accesso alla sua fruizione anche da parte dei meno abbienti e disagiati;
- c) la promozione dei nuovi talenti e dell'innovazione artistica e imprenditoriale;
- d) l'azione in favore delle strutture dello spettacolo dal vivo, essenziale momento di aggregazione sociale e di fruizione multidisciplinare della proposta;
- e) la promozione dell'insegnamento delle discipline artistiche e della conoscenza dei diversi settori dello spettacolo dal vivo nell'ambito del sistema scolastico;
- f) la formazione del personale artistico, tecnico e amministrativo;
- g) la sensibilizzazione e la promozione del pubblico e del prodotto artistico attraverso l'editoria e gli strumenti più diffusi e moderni di comunicazione di massa;
- h) la tutela sociale degli operatori del settore attraverso gli strumenti del welfare;
- i) il contrasto di oligopoli e di posizioni dominanti che influenzano la libertà del mercato e la libera concorrenza;
- l) la garanzia di adeguate risorse pubbliche e la promozione dell'apporto privato a sostegno delle attività del settore, salvaguardando l'efficacia e l'efficienza degli investimenti;
- m) la cadenza triennale dei finanziamenti a valere sul FUS, inteso come fondo di investimento.

Individuate le competenze della Conferenza unificata di cui all'articolo 8 del decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281, e successive modificazioni, dello Stato e del sistema delle autonomie locali, si individuano e si introducono nuovi strumenti per sostenere la riorganizzazione e lo sviluppo del settore, e in particolare ci si riferisce:

- 1) alla semplificazione dell'articolazione strutturale e organizzativa dello spettacolo dal vivo, con nuovi presupposti e requisiti per l'accesso all'intervento pubblico;
- 2) all'istituzione della banca dati professionale che censisce, in base ad autocertificazione della pubblica amministrazione, le persone fisiche che presentano presupposti e titoli per svolgere attività manageriale artistica ed organizzativa nel settore;
- 3) alla funzione individuata per la Scuola superiore della pubblica amministrazione di concorrere alla formazione di manager per la gestione delle istituzioni culturali dello spettacolo;
- 4) alla regolamentazione dell'avvicendamento alle sovrintendenze e alle direzioni degli enti e degli organismi, attraverso pubblici bandi di concorso per titoli ed esami, al fine di favorire il ricambio delle esperienze artistiche e professionali;
- 5) alla disciplina della professione di agente per lo spettacolo dal vivo;
- 6) all'utilizzo dell'Istituto per il credito sportivo per la costituzione di un apposito fondo di garanzia destinato a ridi-

menzionare gli effetti del Trattato di Basilea 2 e a favorire l'accesso al credito;

7) a ricondurre l'intervento della Società per lo sviluppo dell'arte, della cultura e dello spettacolo-ARCUS Spa - nell'ambito dei progetti sulle strutture teatrali e multimediali e per la piena fruibilità delle manifestazioni culturali da parte dei diversamente abili;

8) all'adozione della detassazione degli utili reinvestiti, cosiddetta « tax shelter», di crediti di imposta, della detassazione di entrate e proventi finalizzati alla gestione delle attività dello spettacolo dal vivo, sia per gli operatori che per gli esterni al settore;

9) all'esenzione dalle imposte degli avanzi di gestione reimpiegati;

10) ai crediti di imposta per gli investimenti effettuati dalle imprese del settore per il sostegno di nuovi autori, interpreti, musicisti, cantanti e ballerini;

11) alla semplificazione, razionalizzazione e omogeneizzazione dei trattamenti fiscali, con estensione delle agevolazioni previste per le piccole e medie imprese;

12) alle agevolazioni fiscali in favore dei professionisti del settore per le spese di vitto e alloggio correlate allo svolgimento dell'attività.

Uno specifico richiamo è previsto al mondo del lavoro e al welfare, con misure volte a constatare l'andamento del mercato del lavoro e la valutazione delle politiche del lavoro, a subordinare il diritto alla pensione di vecchiaia, per tesserati e ballerini al compimento del quarantatreesimo anno di età per gli uomini e del quarantesimo anno per le donne, a consentire versamenti volontari per il raggiungimento del numero minimo annuo di giornate lavorative necessarie ai fini pensionistici, ad estendere ai lavoratori del settore le tutele dell'Istituto nazionale di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro (INAIL). Sul piano operativo, è introdotto il Consiglio dello spettacolo dal vivo, composto da ventiquattro membri, articolato in quattro comitati tecnici (musica, teatro, danza, circo e spettacolo viaggiante) espressione della Conferenza dei presidenti delle regioni e delle province autonome, dell'Associazione nazionale dei comuni italiani (ANCI), dell'Unione delle province d'Italia (UPI), dello Stato e delle associazioni datoriali e organizzazioni sindacali dei lavoratori del settore maggiormente rappresentative a livello nazionale. Il Consiglio svolge la propria attività in seduta plenaria e di area esprimendo pareri obbligatori e vincolanti sulla ripartizione del FUS tra settori (incluse le quote per progetti multidisciplinari, per il sostegno ai nuovi talenti – anche della musica leggera – e per l'incremento per la danza con le risorse già destinate ai corpi di ballo delle fondazioni lirico-sinfoniche che assumono piena autonomia), sull'utilizzo di risorse aggiuntive, sul riequilibrio territoriale delle attività e sulla valutazione dei progetti di attività, con l'erogazione di contributi triennali in forma convenzionata.

La parte conclusiva della presente proposta di legge è dedicata alla ricognizione generale della musica (colta ed extracolta), del teatro, della danza, del circo e dello spettacolo viaggiante, di cui sono riconosciuti, attraverso l'espressione artistica, l'insostituibile valore sociale, economico e formativo per la collettività.

Capo I

DISPOSIZIONI GENERALI

Art. 1

Finalità

1. La Repubblica riconosce lo spettacolo dal vivo quale componente fondamentale del patrimonio culturale, artistico, sociale ed economico del Paese, ed elemento qualificante per la formazione e per la crescita socio-culturale dei cittadini. Lo spettacolo dal vivo rientra tra le attività culturali di cui all'articolo 117 della Costituzione, ed è riconosciuto dalla Repubblica, in tutti i suoi gradi istituzionali e di governo, elemento insostituibile della coesione dell'identità nazionale e strumento centrale della diffusione e della conoscenza della cultura e dell'arte italiane in Europa e all'estero.

2. In attuazione dei principi sanciti dalla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, adottata a Parigi il 17 ottobre 2003 dalla XXXII sessione della Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (UNESCO), resa esecutiva dalla legge 27 settembre 2007, n. 167, la Repubblica pone in essere le condizioni per assicurare alla musica in tutte le sue espressioni, al teatro, alla danza, al circo, allo spettacolo viaggiante, alle attività degli artisti di strada, allo spettacolo popolare e all'interdisciplinarietà dell'espressività, forme di sostegno e di incentivazione promuovendone lo sviluppo e la diffusione secondo i principi fondamentali di cui all'articolo 2.

3. La Repubblica attua gli interventi e realizza le iniziative necessari alla promozione, allo sviluppo e alla diffusione dello spettacolo dal vivo sulla base dei principi della garanzia dei diritti e dell'interesse della collettività e del perseguimento dell'equilibrio, qualitativo e quantitativo, dell'offerta culturale e della diffusione dello spettacolo dal vivo su tutto il territorio nazionale

4. La Repubblica, nel rispetto della libertà dell'arte riconosciuta dall'articolo 33 della Costituzione, garantisce il pluralismo e le libertà creative ed espressive, tutela la proprietà intellettuale, i tempi di non lavoro e l'accesso alle professioni artistiche, tecniche e amministrative dello spettacolo dal vivo, favorendo la qualificata formazione professionale.

Art. 2

Oggetto e principi fondamentali

1. La presente legge fissa i principi che sovrintendono l'azione pubblica in materia, disciplinando forme di intesa e di coordinamento istituzionale tra Stato, regioni, province, città metropolitane e comuni per creare i presupposti di una politica nazionale dello spettacolo e per favorire la partecipazione di risorse del privato e del privato sociale.
2. Costituiscono principi fondamentali:
 - a) il prioritario interesse nazionale dello spettacolo dal vivo;
 - b) la valorizzazione dello spettacolo dal vivo quale fattore di sviluppo ed elemento unificante dell'articolata identità nazionale del Paese e del suo patrimonio artistico e culturale;
 - c) il sostegno alle attività di produzione nazionale, in particolare della contemporaneità, la valorizzazione della lingua italiana, la tutela dei suoi dialetti e delle minoranze linguistiche;
 - d) la promozione delle sue finalità sociali anche in un'ottica di relazione fra le culture e l'interculturalità;
 - e) la radicata e diffusa presenza sul territorio per favorire pari opportunità di accesso alla sua fruizione anche da parte dei meno abbienti e disagiati;
 - f) la promozione dei nuovi talenti e dell'innovazione artistica ed imprenditoriale;
 - g) l'azione in favore delle strutture dello spettacolo dal vivo, essenziale momento di aggregazione sociale e di fruizione multidisciplinare della proposta;
 - h) la presenza della produzione nazionale all'estero anche mediante iniziative di scambi;
 - i) la promozione dell'insegnamento delle discipline artistiche e della conoscenza dei diversi settori dello spettacolo dal vivo nell'ambito del sistema nazionale di istruzione;
 - j) la sensibilizzazione e la promozione del pubblico e del prodotto artistico attraverso l'editoria e gli strumenti della convergenza multimediale;
 - k) l'attivazione di sinergie operative con la filiera cinematografica, con il turismo, con il patrimonio ambientale, con i beni culturali e demo-etnoantropologici per favorire la nascita di un sistema integrato di valorizzazione dell'immagine e dell'offerta culturali del Paese;
 - l) il riconoscimento agli organismi dello spettacolo dal vivo della qualifica di piccola e media impresa;
 - m) la tutela sociale degli operatori del settore attraverso gli strumenti del welfare;
 - n) il riconoscimento della professione di agente per lo spettacolo dal vivo;
 - o) la tutela e la conservazione della memoria dello spettacolo dal vivo;
 - p) il contrasto di oligopoli e di posizioni dominanti o pregiudizievoli della libera concorrenza al fine di salvaguardare la libertà dell'espressione artistica in tutti i suoi generi e manifestazioni e di promuovere pari opportunità di accesso al mercato per le attività e per i fruitori;
 - q) la garanzia di adeguate risorse pubbliche e la promozione dell'apporto privato a sostegno delle attività del settore, nell'ottica di salvaguardare l'efficacia e l'efficienza degli investimenti, secondo criteri di qualità imprenditoriale ed artistica, di ricaduta sociale e di economicità.

Art. 3

Compiti della Conferenza unificata

1. Per l'attuazione dei principi fondamentali, la Conferenza unificata di cui all'articolo 8 del decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281, e successive modificazioni, di seguito denominata "Conferenza unificata, assume le seguenti funzioni:
 - a) si esprime sugli indirizzi generali per lo sviluppo dello spettacolo dal vivo;
 - b) di intesa con il Ministro per i beni e le attività culturali si esprime sulla ripartizione delle risorse, destinate per settore, allo spettacolo dal vivo;
 - c) di intesa con il Ministro per i beni e le attività culturali si esprime sui provvedimenti relativi ai criteri e modalità di erogazione dei contributi a valere sul Fondo unico dello spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, e successive modificazioni, di seguito denominato «Fondo»;
 - d) su proposta del Ministro per i beni e le attività culturali, si esprime sulla ripartizione tra le regioni del Fondo per la creatività di cui all'articolo 9 della presente legge;
 - e) promuove e coordina intese interistituzionali tese a favorire l'affermazione dell'identità culturale nazionale, regionale e delle minoranze linguistiche ed il coordinamento nazionale e regionale delle procedure di definizione degli interventi, anche relativi alle iniziative direttamente assunte dagli enti locali;
 - f) promuove e coordina accordi interistituzionali per la presenza delle attività dello spettacolo dal vivo sul tutto il territorio nazionale, perseguendo obiettivi di diffusione, di circolazione e di fruizione omogenei;
 - g) promuove e coordina forme di intese e di collaborazione interistituzionali per il sostegno agli autori, agli artisti esecutori e agli operatori, anche in riferimento alle iniziative giovanili, di innovazione, ricerca e sperimentazione e alle figure professionali legate allo sviluppo delle nuove tecnologie;
 - h) promuove e coordina protocolli d'intesa interistituzionali per la valorizzazione della cultura dello spettacolo dal vivo attraverso programmi specificamente rivolti al mondo della scuola e dell'università;

- i) assicura lo scambio di dati e informazioni per concertare linee di indirizzo comune per la programmazione nazionale degli interventi relativi al recupero, all'adeguamento funzionale e tecnologico, con particolare riferimento al processo di transizione al sistema digitale, alla ristrutturazione e all'eventuale conversione di spazi, strutture e immobili destinati o da destinare allo spettacolo dal vivo e alla multimedialità. La programmazione nazionale degli interventi avviene attraverso il coordinamento di appositi piani regionali, ai quali concorrono i comuni e le province, ed è elaborata allo scopo di determinare le priorità dell'accesso ai contributi dell'Arcus spa di cui al successivo articolo 16;
- j) assicura lo scambio di dati e informazioni tra Stato, regioni, province, comuni e comunità montane finalizzati alla costituzione di un archivio nazionale, in rete con gli archivi regionali laddove esistenti;
- k) assicura a livello interistituzionale lo scambio di dati e di informazioni per verificare l'efficacia dell'intervento pubblico, sia statale che territoriale, attraverso attività di monitoraggio e di osservatorio a livello locale e nazionale, anche in collaborazione con istituti di statistica, uffici studi e banche dati di strutture pubbliche e private che perseguono medesime finalità.

Art. 4 **Compiti dello Stato**

1. I compiti statali in materia di spettacolo sono attribuiti al Ministero per i beni e le attività culturali al quale spetta la titolarità del Fondo.
2. In attuazione dei principi fondamentali di cui all'articolo 2, al Ministro per i beni e le attività culturali sono conferite le seguenti funzioni:
 - a) definisce, d'intesa con la Conferenza unificata, gli indirizzi generali per il sostegno dello spettacolo dal vivo, disciplinando l'accesso, le modalità e i criteri di attribuzione e di erogazione delle risorse del Fondo, che assume il carattere di fondo di investimento pluriennale, e di ulteriori risorse destinate e da destinare al settore;
 - b) opera, su indicazione del Consiglio dello spettacolo dal vivo di cui all'articolo 17 e d'intesa con la Conferenza Unificata, la ripartizione della quota parte del Fondo tra i diversi settori dello spettacolo dal vivo e delle risorse aggiuntive, incluse specifiche quote da destinare a progetti aventi valenza multidisciplinare e al sostegno di nuovi talenti in ogni campo dello spettacolo, inclusi nuovi autori e cantanti di musica popolare contemporanea per la tutela del patrimonio della canzone italiana;
 - c) promuove e sostiene lo sviluppo e il riequilibrio territoriale delle attività dello spettacolo dal vivo;
 - d) favorisce la diffusione dello spettacolo dal vivo a livello europeo e internazionale, attivando rapporti di collaborazione e di interscambio per un'effettiva integrazione culturale tra i Paesi dell'Unione europea e del bacino del Mediterraneo, e per una migliore comprensione delle culture di Paesi terzi;
 - e) promuove l'utilizzo di fondi comunitari e la partecipazione ad iniziative della Commissione Europea per finanziare e sviluppare attività e manifestazioni culturali in Italia e all'estero, utilizzando, ove possibile, la rete diplomatica-consolare e quella degli Istituti italiani di Cultura del Ministero degli Affari Esteri;
 - f) costituisce, d'intesa con il Ministero degli Affari Esteri, un portale per consentire agli operatori del settore di utilizzare le informazioni relative a fondi comunitari disponibili per attività e manifestazioni culturali svolte nel contesto del mercato interno ed esterno dell'Unione Europea;
 - g) favorisce un'adeguata politica di accesso al credito, anche avvalendosi dell'Istituto per il credito sportivo, ai sensi dell'articolo 4, comma 14, della legge 24 dicembre 2003, n. 350, per la costituzione di un apposito fondo di garanzia;
 - h) sottoscrive protocolli d'intesa con le diverse piattaforme radiotelevisive per destinare consoni spazi di programmazione alle produzioni italiane ed europee dello spettacolo dal vivo e per riservare momenti di informazione specializzata al pubblico. Specifici obblighi di informazione, promozione e programmazione sono previsti dal contratto di servizio tra lo Stato e la società concessionaria del servizio pubblico radiotelevisivo che, a tal fine, procede alla costituzione di una specifica società per la promozione e la coproduzione di spettacolo dal vivo;
 - i) assicura la conservazione del patrimonio artistico e promuove la diffusione del repertorio classico del teatro greco e romano;
 - j) vigila, attraverso le autorità preposte, sulla sussistenza delle condizioni per un corretto sviluppo del mercato dello spettacolo dal vivo;
 - k) promuove la costituzione dell'Archivio nazionale dello spettacolo dal vivo al fine di conservare la memoria visiva delle attività in sistema digitale, prevedendo una sezione specifica dedicata a ciascuno dei settori e per i diversi generi che lo compongono; a tale fine, la produzione di video può usufruire delle forme di incentivazione già previste dalla normativa vigente per il settore cinematografico;
 - l) definisce i criteri per la semplificazione delle autorizzazioni necessarie per l'organizzazione e per lo svolgimento di spettacoli dal vivo
2. L'azione della pubblica amministrazione è improntata a tempestività, certezza e oggettività della norma nonché alla trasparenza dei criteri di quantificazione, erogazione e verifica degli esiti del sostegno pubblico.
3. L'Osservatorio nazionale dello spettacolo, di seguito definito Osservatorio, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, si rapporta con le regioni, le province, le città metropolitane, i comuni, il sistema universitario, istituti di statistica nell'attività di monitoraggio e di vigilanza sull'utilizzo delle risorse pubbliche in ordine a criteri di valutazione dell'efficienza

e dell'efficacia dell'investimento, di evoluzione dei settori dello spettacolo dal vivo, di analisi delle politiche di promozione del pubblico e di attività previsionali. Nello svolgimento delle proprie funzioni l'Osservatorio si correla ad analoghe strutture pubbliche e private straniere, con particolare riguardo a quelle europee.

4. La Società italiana degli autori ed editori fornisce periodicamente all'Osservatorio una ricognizione analitica sull'andamento delle attività dello spettacolo dal vivo.

5. All'interno dell'Osservatorio è istituito uno "sportello" di orientamento, formazione e consulenza ai soggetti che intendono intraprendere attività di spettacolo dal vivo, nonché servizi di supporto e tutoraggio per le istituzioni e per gli operatori anche attraverso specifiche banche dati.

Art. 5

Compiti delle regioni, delle province delle città metropolitane, e dei comuni

1. Nell'ambito delle specifiche prerogative istituzionali previste dal Titolo V – Parte II della Costituzione, le regioni, le province le città metropolitane e i comuni, in ossequio ai criteri di sussidiarietà, adeguatezza, prossimità ed efficacia, concorrono all'attuazione dei principi fondamentali di cui all'articolo 2. In particolare:

a) le regioni, nell'ambito della propria autonomia legislativa e amministrativa definiscono un programma triennale degli interventi in favore della presenza, della promozione e della valorizzazione dello spettacolo dal vivo, tenendo presenti gli interventi effettuati, nel proprio ambito territoriale, dagli enti locali, dalle altre regioni e dallo Stato;

b) le regioni, le province, le città metropolitane ed i comuni, direttamente e in concorso con lo Stato, promuovono e sostengono le attività dello spettacolo dal vivo, in ogni genere e manifestazione, favorendone il consolidamento del rapporto con il territorio con criteri di trasparenza ed equità nelle procedure e nelle decisioni; le iniziative direttamente assunte e partecipate dalle regioni e dagli enti locali, che rispondono ai citati criteri, concorrono a sostenere lo sviluppo complessivo del settore senza preconstituire oggettive limitazioni della libera concorrenza del mercato;

c) le regioni, le province, le città metropolitane ed i comuni valorizzano la cultura della storia, delle tradizioni regionali e delle lingue locali attraverso progetti finalizzati all'integrazione comunitaria dello spettacolo dal vivo e iniziative per il dialogo culturale tra i popoli;

d) le regioni favoriscono il sostegno di nuovi talenti e il rinnovamento della scena artistica in concorso con lo Stato;

e) le regioni, le province, le città metropolitane ed i comuni favoriscono, attraverso convenzioni triennali, il sostegno alle residenze multidisciplinari, quali progetti triennali di produzione, di distribuzione e di promozione dello spettacolo dal vivo svolti all'interno di teatri storici, teatri municipali, auditorium e tutte le strutture polivalenti, ovvero l'insieme di più strutture nell'ambito di un territorio definito che, con carattere di continuità, assicurano il riequilibrio della presenza culturale e valorizzano la funzione dei luoghi di spettacolo quale momento di aggregazione sociale;

f) le province svolgono, in collaborazione con l'Ente nazionale di previdenza e di assistenza per i lavoratori dello spettacolo e dello sport professionistico (ENPALS) e con la borsa «Listaspettacolo.it», di cui all'articolo 15, comma 6, il periodico censimento della domanda e dell'offerta di lavoro e delle potenzialità del mondo del lavoro di assorbire nuova occupazione;

g) le regioni promuovono il turismo culturale, partecipando all'effettivo coordinamento delle strategie di promozione territoriali a livello nazionale e internazionale, di informazione all'estero e di sostegno delle produzioni di qualità dello spettacolo dal vivo;

h) le regioni concorrono alla tutela del patrimonio dello spettacolo dal vivo attraverso progetti di catalogazione e di conservazione audiovisivi in rete con l'archivio nazionale;

i) le città metropolitane ed i comuni effettuano il rilascio di autorizzazioni all'installazione e all'esercizio di circhi, parchi di divertimento e spettacoli viaggianti, predisponendo periodicamente l'elenco delle aree disponibili a ospitare tali attività, e regolamentano le concessioni stesse;

j) le regioni promuovono l'istituzione di fondi di garanzia per agevolare l'accesso al credito e attivano prestiti d'onore in favore dell'imprenditoria giovanile e femminile;

k) le regioni definiscono, in concorso con i comuni, con le città metropolitane e con le province, il piano regionale di costruzione, recupero, restauro, ristrutturazione, adeguamento tecnico e funzionale e di conversione, degli spazi, delle strutture e degli immobili destinati allo spettacolo dal vivo, ai fini della programmazione di cui all'articolo 3;

l) le regioni promuovono e stipulano protocolli d'intesa, anche attraverso finanziamenti finalizzati, con le emittenti radiotelevisive locali e con le sedi regionali della RAI - Radiotelevisione italiana Spa per la destinazione di spazi di informazione specializzata al pubblico sulle programmazioni dello spettacolo dal vivo nell'ambito del proprio territorio;

p) le regioni predispongono progetti da inoltrare all'Unione europea per la valorizzazione dello spettacolo dal vivo;

q) le regioni verificano l'efficacia dell'intervento pubblico sul territorio rispetto ai risultati conseguiti, anche attraverso attività di osservatorio e di monitoraggio in collaborazione e scambio di informazioni con l'attività di osservatorio di province, città metropolitane, comuni e del Ministero per i beni e le attività culturali.

2. Le regioni, nell'ambito della propria autonomia finanziaria stabilita dall'articolo 119 della Costituzione, provvedono ad adeguare le risorse finanziarie in favore dello spettacolo dal vivo ai nuovi compiti ad esse spettanti ai sensi della presente legge.

Capo II

INTERVENTI DI RIFORMA

Art. 6

Riorganizzazione dello spettacolo dal vivo

1. Agli organismi dello spettacolo dal vivo, nelle diverse articolazioni di generi e di settori, è riconosciuta la qualifica di piccola e media impresa ai sensi della disciplina comunitaria vigente in materia.
2. Al fine di promuovere il processo di semplificazione dell'articolazione strutturale e organizzativa dello spettacolo dal vivo, sono favorite trasformazioni e adeguamenti statutari e societari volti a garantire l'autonomia artistica, l'economicità e l'efficienza delle attività gestionali con l'obiettivo della qualità; sono altresì incentivate fusioni tra società, associazioni culturali, enti ed organismi anche appartenenti a settori diversi, al fine di perseguire la maggiore concorrenzialità delle imprese in ambito nazionale ed europeo, di attuare il consolidamento economico e la patrimonializzazione delle stesse, e di sostenere forme innovative di attività interdisciplinare.
3. Con uno o più decreti del Ministro per i beni e le attività culturali, d'intesa con la Conferenza unificata ed acquisito il parere del Consiglio dello spettacolo dal vivo di cui al successivo articolo 17 e delle competenti commissioni parlamentari, sono fissati criteri, modalità, ed incentivi per l'attuazione di quanto previsto dal precedente comma.
4. Al fine di favorire l'avvicendamento delle esperienze artistiche e professionali e garantire il più ampio e libero accesso alle direzioni degli enti e degli organismi dello spettacolo dal vivo, gli incarichi sono conferiti con pubblici bandi di concorso per titoli ed esami e sono rinnovabili per un solo mandato.
5. L'Ente teatrale italiano, nell'ambito delle finalità di cui alla legge 14 dicembre 1978, n. 836 di promozione della cultura dello spettacolo dal vivo e di conservazione del patrimonio artistico, provvede a:
 - a) valorizzare la conoscenza e la diffusione delle attività del teatro e della danza;
 - b) promuovere la diffusione del repertorio della classicità e delle sue interpretazioni contemporanee in ambito nazionale ed internazionale, anche attraverso la costituzione di un circuito di teatri greci e di anfiteatri romani, promuovendo sinergie e rapporti organici con il mondo della scuola e dell'università;
 - c) istituire l'archivio nazionale, di cui all'articolo 4, comma 2 lettera k);
 - d) fornire consulenza tecnico-operativa all'attività del Ministero per i beni e le attività culturali, del Ministero degli affari esteri e degli Istituti italiani di cultura all'estero nella concertazione e definizione dei fabbisogni e degli obiettivi, nella individuazione delle aree geografiche e nella realizzazione dei progetti tesi a favorire una presenza razionale e coordinata delle attività dello spettacolo dal vivo all'estero, nonché l'ottimizzazione delle risorse investite.
6. I teatri di proprietà dell'Ente teatrale italiano concorrono all'attuazione delle finalità e del progetto di attività dell'ente.
7. Accedono ai finanziamenti pubblici le imprese la cui attività assume carattere internazionale, nazionale o territoriale, secondo i seguenti presupposti:
 - a) internazionale, quando sia verificato negli ultimi cinque anni nell'ambito di scambi culturali d'intesa con il Ministero degli affari esteri;
 - b) nazionali, quando sia assicurata una funzione socio culturale sull'intero territorio nazionale. Per il primo triennio di applicazione della presente legge, il riconoscimento è attribuito a tutte le imprese che abbiano ricevuto sia contributi statali che territoriali negli ultimi cinque anni. Al termine del triennio, la funzione sarà attribuita e riconosciuta dalla Conferenza unificata, su proposta del Consiglio dello spettacolo dal vivo di cui all'articolo 17, alla luce degli obiettivi e delle strategie individuate per la creazione di un sistema nazionale integrato dello spettacolo dal vivo;
 - c) territoriali, laddove l'impegno si realizzi in ambito esclusivamente locale avendo come referente la regione, la provincia, l'area metropolitana, il comune del territorio di residenza e di operatività dell'impresa.
8. I finanziamenti pubblici in sede nazionale e territoriale assumono la forma di convenzioni coordinate tra Stato, Regioni, Enti locali per il sostegno dei progetti.

Art. 7

Riforma del Fondo Unico dello Spettacolo

1. Entro dodici mesi dall'entrata in vigore della presente legge, il Fondo Unico per lo spettacolo, previsto dalla legge 30 aprile 1985, n. 163, è integrato dalle seguenti ulteriori risorse:
 - a) 25 per cento dei fondi derivanti dalle estrazioni infrasettimanali del gioco del lotto;
 - b) 50 per cento dei fondi gestiti dall'Amministrazione autonoma dei monopoli di Stato relativi ai premi non riscossi del gioco del lotto e delle lotterie nazionali;
 - c) 10 per cento dei fondi non ripartibili incassati dalla Società italiana degli autori ed editori;
 - d) il prelievo alla fonte del cinque per cento delle risorse che le società erogatrici di servizi di pubblica utilità destinano annualmente a iniziative promozionali e pubblicitarie;

- e) il 5% per cento dell'intero ammontare delle entrate del sistema audiovisivo pubblico;
- f) il 10% cento delle somme derivanti da atti di convenzione stipulati con il sistema delle fondazioni bancarie;
- g) i fondi dell'Unione europea destinati allo spettacolo dal vivo.

Art. 8

Istituzione del Fondo perequativo

1. E'istituito il Fondo perequativo per lo spettacolo dal vivo, di seguito denominato Fondo perequativo, gestito dal Ministro per i beni e le attività culturali e le cui risorse sono destinate:

- a) allo svolgimento di un'azione di riequilibrio in favore delle aree territoriali nelle quali gli interventi per la diffusione dello spettacolo dal vivo risultano inadeguati, anche attraverso la realizzazione di specifici progetti di promozione e di sensibilizzazione da realizzare di intesa con le regioni, le province, le città metropolitane e i comuni direttamente interessati;
- b) alla realizzazione, ristrutturazione o ammodernamento tecnologico, con criteri comprensoriali, di strutture di dimensioni adeguate al bacino di utenza di riferimento e con caratteristiche tecniche atte a garantire la fruizione di ogni forma di spettacolo dal vivo e riprodotto, anche attraverso la promozione di accordi di programma con ARCUS Spa.

2. Al finanziamento del Fondo perequativo, per il primo triennio di applicazione della presente legge, quantificato in 15 milioni di euro annui, si provvede mediante corrispondente riduzione della quota del fondo per le aree sottoutilizzate (FAS) riservate al Ministero per i beni e le attività culturali per il periodo 2007- 2013.

Art. 9

Istituzione del Fondo per la creatività

1. E'istituito il Fondo per la creatività, le cui risorse sono destinate alla promozione e sostegno di nuovi talenti dello spettacolo dal vivo, alla loro formazione ed alla realizzazione delle loro creazioni. Le risorse del fondo sono assegnate alle regioni e da queste erogate esaminando e coordinando i diversi progetti che dovranno avere considerazione autonoma e dettagliata nei bilanci delle imprese proponenti.

2. Alla dotazione del fondo per la creatività, per il primo triennio di applicazione della presente legge quantificato in 15 milioni di euro annui, si provvede mediante corrispondente riduzione della quota del fondo per le aree sottoutilizzate (FAS) riservate al Ministero per i beni e le attività culturali per il periodo 2007- 2013.

3. Nell'ambito del fondo per la creatività, 10 milioni di euro annui sono riservati al finanziamento di progetti destinati all'innovazione interdisciplinare, alla promozione ed al sostegno di giovani autori teatrali, compositori o gruppi musicali e di danza ed alla realizzazione delle loro opere, 2,5 milioni di euro annui per borse di studio a ricercatori di tecniche e linguaggi dello spettacolo dal vivo, 2,5 milioni di euro annui per la promozione della musica, della coreutica e del teatro amatoriale mediante il sostegno all'attività delle associazioni più rappresentative ed agli organismi di formazione di autori ed interpreti di musica contemporanea.

4. Per il conseguimento degli obiettivi inerenti l'innovazione interdisciplinare, si dovrà tener conto particolarmente dell'attività di ricerca di nuovi linguaggi e di realizzazione di nuove modalità di contaminazione dei generi, del coinvolgimento di partners non tradizionali, della promozione della mobilità degli artisti in ambito nazionale e internazionale, e della creazione di presidi culturali in aree poco servite o socialmente disagiate per privilegiare la relazione sociale e l'incontro artistico tra platea e scena.

Art. 10

Norme di agevolazione ed interventi in materia fiscale

1. Gli organismi dello spettacolo dal vivo usufruiscono delle agevolazioni nazionali e comunitarie previste dalla normativa vigente per le piccole e medie imprese, in attuazione del decreto del Ministro delle attività produttive 18 aprile 2005, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale, n. 238 del 12 ottobre 2005.

2. L'intervento indiretto dello Stato è attuato attraverso:

- a) l'esenzione dalle imposte degli avanzi di gestione impiegati per l'ammortamento di perdite pregresse e per le attività di formazione o reinvestiti nel recupero, ripristino o ammodernamento di locali adibiti o da adibire ad attività di spettacolo dal vivo;
- b) i crediti di imposta per gli investimenti effettuati dalle imprese del settore per il sostegno di nuovi autori, interpreti, musicisti, cantanti e ballerini;
- c) totale deducibilità, sia dal reddito imponibile delle persone fisiche, sia dal reddito delle società, delle erogazioni liberali in denaro;
- d) riduzione dell'aliquota dell'imposta sul valore aggiunto (IVA) nei limiti fissati dall'Unione europea e armonizzazione del regime dell'IVA agevolato ai servizi e alle attività strettamente connessi e strumentali.

3. Ai fini della determinazione della retribuzione imponibile, sono riconosciute le deduzioni per i costi di ammortamento per l'acquisto, la manutenzione e la riparazione delle strumentazioni tecniche, artistiche e coreografiche, nonché

le spese relative ai mezzi di trasporto, al vitto e all'alloggio, purchè funzionalmente necessarie all'esecuzione della prestazione lavorativa e debitamente documentate.

4. Alle attività teatrali non si applicano le ritenute di cui all'articolo 28, secondo comma, e all'articolo 29, comma 5, del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 600, e successive modificazioni. (ritenuta d'acconto del 4%)

5. Alle operazioni di credito per lo spettacolo dal vivo e a tutti gli atti e contratti relativi alle operazioni stesse e alla loro esecuzione, modificazione ed estinzione, nonché alle relative garanzie di qualunque tipo e da chiunque prestate, si applicano le disposizioni del titolo IV del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 601, e successive modificazioni (.imposta di registro)

6. Alle fondazioni e alle associazioni con personalità giuridica finanziate dal Fondo si applica il regime di esenzione fiscale dell'imposta sul reddito delle società (IRES) già operante per le fondazioni lirico-sinfoniche ai sensi dell'articolo 25, comma 5, del decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367.

7. L'attività itinerante dello spettacolo dal vivo non è soggetta alle disposizioni del Ministero dei trasporti sulle direttive e sul calendario per le limitazioni alla circolazione stradale fuori dai centri abitati.

8. Ai maggiori oneri previsti dal presente articolo, individuati in dieci milioni di euro all'anno, si provvede si provvede per ciascuno degli anni 2009, 2010 e 2011 mediante corrispondente riduzione del Fondo speciale per i provvedimenti legislativi in corso di parte corrente dello stato di previsione del Ministero dell'Economia e Finanze attingendo allo specifico accantonamento relativo al Ministero del Lavoro, della Salute e delle Politiche sociali.

Art. 11

Educazione culturale, formazione professionale

1. La Repubblica riconosce l'alto valore educativo e formativo delle arti dello spettacolo quale momento fondamentale di crescita culturale dell'individuo e della collettività, di integrazione e di contrasto del disagio sociale nelle sue diverse manifestazioni.

2. Il Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca, nel rispetto dell'autonomia organizzativa e didattica delle istituzioni scolastiche ed universitarie, formula linee di indirizzo per promuovere l'inserimento della musica, nell'aspetto storico, di educazione all'ascolto e della pratica strumentale e corale, della storia del teatro e delle tecniche di recitazione, della storia della danza e della pratica tescorea e della tradizione circense tra le attività curriculari ed extracurriculari.

3. Al fine di favorire progetti di educazione culturale e la formazione amatoriale e professionale delle nuove generazioni sono attivate forme di collaborazione tra istituzioni scolastiche e universitarie e soggetti operanti nei settori dello spettacolo dal vivo.

Art. 12

Formazione professionale ed alta formazione

1. La Conferenza unificata, nel rispetto della competenza delle regioni, promuove intese ed accordi per la definizione degli indirizzi generali per la formazione del personale artistico, tecnico e amministrativo e di figure professionali legate allo sviluppo delle nuove tecnologie, promuovendo un coordinamento nazionale delle iniziative formative e di condivisione delle linee di intervento.

2. Le regioni, avvalendosi di poli formativi, università ed enti preposti, curano la formazione, l'aggiornamento e la creazione, permanenti e continui, di profili professionali dello spettacolo dal vivo ed assicurano l'adeguato livello di qualificazione professionale e di specializzazione degli operatori del settore e degli addetti della pubblica amministrazione.

3. Lo Stato sostiene l'alta formazione nelle discipline dello spettacolo dal vivo con particolare riferimento ai conservatori di musica, alle accademie delle belle arti, agli istituti superiori per le industrie artistiche e alle accademie nazionali d'arte drammatica e di danza e, d'intesa con la Conferenza unificata, promuove corsi e concorsi di alta qualificazione professionale, organizzati da soggetti pubblici e privati, rivolti alla formazione ed alla selezione di giovani artisti.

4. L'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico e l'Accademia nazionale di danza assicurano ai propri allievi adeguati criteri di attività formativa e di ricerca didattica, realizzando progetti in collaborazione con istituzioni estere volti a favorire gli scambi internazionali, l'alta formazione professionale e il conseguente ed effettivo inserimento nel mondo del lavoro italiano ed europeo.

5. Le Accademie di cui al comma 4 possono temporaneamente attivare sul territorio sedi decentrate della propria attività in presenza di peculiari percorsi didattici e di specifiche esigenze sinergiche manifestate da regioni ed enti locali.

6. Entro un anno dalla data di entrata in vigore della presente legge, con uno o più decreti del Ministro dell'istruzione, dell'università e della ricerca, di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali, sono individuati i criteri di classificazione nazionale tra le scuole di alta formazione nella danza classica e contemporanea, facenti capo all'Accademia nazionale di danza, e le scuole di ballo, facenti capo agli Istituti superiori di educazione fisica. I medesimi decreti fissano altresì le caratteristiche delle strutture preposte all'insegnamento, i titoli, i curricula e gli altri requisiti necessari

per l'accesso ai corsi integrativi, nonché le verifiche periodiche della qualificazione.

7. A decorrere dal 1° gennaio 2012, i corsi di formazione nell'ambito della danza possono essere tenuti esclusivamente da docenti in possesso dei titoli di cui al comma 5 dell'articolo 2 della legge 21 dicembre 1999, n. 508.

8. Entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, con uno o più decreti del Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della ricerca, di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali, sono individuati i criteri di rilascio degli attestati per l'insegnamento della danza nella scuola privata.

9. L'Accademia d'arte circense promuove specifica attività didattica e professionale di formazione e perfezionamento per gli operatori circensi. Il Ministro per i beni e le attività culturali, di concerto con il Ministro dell'istruzione, dell'università e della ricerca sostiene e promuove il centro educativo di documentazione delle arti circensi (CEDAC) al fine di istituire un archivio permanente di studio delle arti circensi e di quelle affini, anche ai fini della costituzione di un museo del circo e di metter a disposizione di ricercatori, studiosi e studenti materiali informativi di approfondimento sulle arti circensi.

10. La Scuola superiore della pubblica amministrazione concorre alla formazione di manager per la gestione delle istituzioni culturali dello spettacolo e per gli addetti ai servizi culturali di regioni e di enti locali, secondo modalità fissate dalla competente amministrazione per la definizione di un indirizzo di studi specifico; il relativo provvedimento è adottato entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge.

Art. 13

Banca dati professionale

1. Presso la Direzione generale per lo spettacolo dal vivo del Ministero per i beni e le attività culturali, in collaborazione con l'ENPALS e con la borsa «Listaspettacolo.it» di cui all'articolo 15, comma 6, è istituita una banca dati professionale in cui sono censite in base ad autocertificazione curriculare soggetta alla verifica della direzione medesima, le persone fisiche che presentano presupposti e titoli per svolgere attività manageriale artistica ed economica nel settore, inclusi i promotori della musica leggera e le persone giuridiche che svolgono attività di spettacolo viaggiante e di gestione di parchi di divertimento.

2. Entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, il Ministro per i beni e le attività culturali, acquisito il parere del Consiglio dello spettacolo dal vivo di cui all'articolo 17, determina con proprio decreto i presupposti, le condizioni soggettive e oggettive ed i titoli necessari per l'inserimento nella banca dati.

3. La registrazione nella banca dati costituisce titolo preferenziale per rivestire il ruolo di direttore generale, direttore artistico e direttore organizzativo nelle fondazioni lirico-sinfoniche, nei teatri di tradizioni, nelle istituzioni concertistico-orchestrali, nei teatri stabili e nei soggetti stabili della danza, negli organismi di promozione e di formazione del pubblico, nei teatri municipali, nelle rassegne e nei festival, nell'Ente teatrale italiano, nella fondazione La Biennale di Venezia e nella Fondazione INDA, nonché per svolgere attività di organizzatore di compagnia e di promotore in imprese che operano nella musica leggera con il sostegno diretto o indiretto dello Stato.

Art. 14

Disciplina della professione di agente per lo spettacolo

1. È riconosciuta e disciplinata la figura di agente di spettacolo quale soggetto che, in forza di un contratto scritto di procura, rappresenta artisti, esecutori e interpreti, nei confronti di terzi, allo scopo di:

- a) promuovere, trattare e definire i programmi delle prestazioni, i luoghi, le date e le clausole contrattuali;
- b) sottoscrivere i contratti che regolano le prestazioni in nome e per conto dell'artista in base ad esplicito mandato;
- c) provvedere alla consulenza per gli adempimenti di legge, anche di natura previdenziale e assistenziale, relativi o conseguenti al contratto di prestazione artistica;
- d) ricevere comunicazioni che riguardano prestazioni artistiche e provvedere a quanto necessario per la gestione degli affari inerenti l'attività professionale dell'artista.

2. Entro due mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, sono istituiti, presso il Ministero per i beni e le attività culturali, un registro degli agenti dello spettacolo dal vivo e la commissione deputata alla tenuta del registro, alla verifica dei requisiti di ammissione e di cancellazione, alla vigilanza sull'attività degli iscritti, previa definizione, con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, dei principi del codice deontologico e delle sanzioni a carico di coloro che esercitano tale attività senza la necessaria iscrizione o violando il codice deontologico.

3. La commissione di cui al comma 2, è composta da un rappresentante del Ministero per i beni e le attività culturali, da un rappresentante del Ministero del lavoro e della previdenza sociale, da un rappresentante designato dalla Conferenza unificata e da due rappresentanti degli agenti, su indicazione delle organizzazioni di categoria maggiormente rappresentative a livello nazionale.

4. Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali è disciplinata l'attività della commissione che resta in carica due anni non rinnovabili.

5. Per l'esercizio della professione di agente per lo spettacolo dal vivo è obbligatoria l'iscrizione al registro.

6. La commissione definisce il numero massimo di artisti rappresentabili da ciascun agente.

Art. 15**Interventi in materia di tutele assicurative, di collocamento al lavoro di welfare**

1. Le disposizioni previste dai commi 2, 3 e 4 del presente articolo si applicano ai lavoratori del settore dello spettacolo, intrattenimento e svago che, nell'ambito delle categorie di cui all'articolo 3 del decreto legislativo del Capo provvisorio dello Stato 16 luglio 1947, n. 708, e successive modificazioni, sono raggruppati con le modalità di cui al secondo comma del medesimo articolo 3, e successive modificazioni, nelle lettere A) e B) del decreto del Ministro del lavoro e delle politiche sociali 15 marzo 2005, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 80 del 7 aprile 2005. Tali lavoratori svolgono la loro attività lavorativa in modo saltuario, intermittente e differenziato nei tempi e nei luoghi e con rapporti di lavoro di natura autonoma o subordinata.

2. L'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro, prevista dal testo unico di cui al decreto del Presidente della Repubblica 30 giugno 1965, n. 1124, e successive modificazioni, e' estesa ai lavoratori di cui al comma 1. Dopo il numero 4) del primo comma dell'articolo 4 del medesimo testo unico di cui al decreto del Presidente della Repubblica n. 1124 del 1965, è inserito il seguente:

« 4-bis) i lavoratori dello spettacolo, intrattenimento e svago individuati alle lettere A) e B) del decreto del Ministro del lavoro e delle politiche sociali 15 marzo 2005, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 80 del 7 aprile 2005 ».

3. Entro centottanta giorni dalla data di entrata in vigore della presente legge, con decreto del Ministro del Lavoro, di concerto con il Ministro del Tesoro e con il Ministro per i beni e le attività culturali, ai sensi dell'art. 17, comma 3, della legge 23 agosto 1988, n. 400, sentite le organizzazioni sindacali ed acquisito il parere delle competenti Commissioni parlamentari, sono definite, in via sperimentale e in attesa della riforma degli ammortizzatori sociali, misure di politiche attive di sostegno del reddito e del reinserimento occupazionale delle categorie artistiche dei tescicorei e dei ballerini.

4. Tra le misure di cui al comma 3 rientrano:

- a) la costituzione presso l'ENPALS di un apposito fondo la cui dotazione iniziale è di 6 milioni di euro a carico dell'Ente;
- b) la definizione di uno specifico trattamento sostitutivo della retribuzione, subordinato alla cessazione dell'attività lavorativa, fino al conseguimento dell'età pensionabile anticipata prevista per la categoria, pari al 60 per cento dell'ultima retribuzione percepita in favore di coloro che abbiano conseguito un'età anagrafica pari a 40 anni o a 45 anni, rispettivamente se di sesso femminile o maschile, e di un'anzianità contributiva nella specifica categoria dei ballerini o tescicorei di almeno 20 anni. Viceversa l'importo del trattamento sarà ridotto in proporzione agli anni maturati;
- c) previsione della cumulabilità, entro il limite massimo dell'ultima retribuzione mensile, della prestazione di sostegno al reddito fruita a seguito di cessazione del rapporto di lavoro, con i redditi da lavoro dipendente o autonomo eventualmente acquisiti durante il periodo di fruizione dell'assegno medesimo, derivanti da attività lavorativa prestata;
- d) obbligo a carico dei percettori a svolgere incarichi non retribuiti presso amministrazioni pubbliche, individuati attraverso apposite convenzioni finalizzate alla promozione dell'attività del balletto classico. Tale obbligo non potrà eccedere un numero di ore settimanali stabilito dalla CCNL per la categoria di cui al presente articolo pari all'importo percentuale del trattamento percepito.

5. I lavoratori di cui al comma 1 che non raggiungono le 120 giornate di prestazione annue richieste ai fini previdenziali per avere diritto alla pensione possono versare in maniera volontaria i contributi relativi alle giornate mancanti per raggiungere tale quota. I contributi versati dal lavoratore all'Ente nazionale di previdenza e di assistenza per i lavoratori dello spettacolo e dello sport professionistico (ENPALS) e all'Istituto nazionale della previdenza sociale (INPS) in attuazione di quanto disposto dalla presente legge sono ricongiungibili ai sensi della normativa vigente in materia, utilizzando coefficienti di trasformazione tali da equiparare i diversi criteri di annualità contributiva in vigore nei due enti, ai fini del raggiungimento del diritto.

6. La rapida iscrizione dei lavoratori dello spettacolo e l'incontro con gli operatori del settore sono assicurati dalla borsa «Listaspettacolo.it» istituita presso il Ministero del lavoro e della previdenza sociale - Collocamento nazionale lavoratori dello spettacolo, in coordinamento con la borsa continua nazionale del lavoro prevista dall'articolo 15 del decreto legislativo 10 settembre 2003, n. 276. Al fine di constatare l'andamento del mercato del lavoro nel settore, alla medesima lista sono altresì attribuite competenze finalizzate al monitoraggio statistico e alla valutazione delle politiche del lavoro.

Art. 16**ARCUS Spa**

1. La Società per lo sviluppo dell'arte, della cultura e dello spettacolo-ARCUS Spa, costituita ai sensi dell'articolo 10 della legge 8 ottobre 1997, n. 352, e successive modificazioni, e del decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali del 24 settembre 2008, n. 12 sostiene lo spettacolo dal vivo esclusivamente compartecipando a rilevanti progetti strutturali di costruzione, recupero, conversione, ammodernamento e adeguamento tecnologico e funzionale di immobili già adibiti o da adibire ad attività polivalente dello spettacolo, o partecipando a iniziative tese a rendere pienamente fruibili le manifestazioni culturali da parte dei diversamente abili, secondo le linee di indirizzo definite in sede di Conferenza unificata.

Art. 17

Consiglio dello spettacolo dal vivo

1. E' istituito il Consiglio dello spettacolo dal vivo articolato in quattro comitati tecnici: musica, teatro, danza, circo e spettacolo popolare. Esso è composto dal Presidente, nominato dal Ministro per i beni e le attività culturali e da 20 membri designati nel numero di:

- a) dodici dalla Conferenza unificata, acquisite nel numero di quattro ciascuno le designazioni dei rappresentanti delle autonomie locali indicati dai Presidenti delle regioni e province autonome, dall'ANCI e dall'UPI;
- b) quattro dal Ministro per i beni e le attività culturali;
- c) quattro dall'associazione datoriale del settore dello spettacolo dal vivo maggiormente rappresentativa a livello nazionale.

2. I componenti del Consiglio restano in carica due anni, con mandato rinnovabile consecutivamente una sola volta, e sono scelti tra esperti di comprovate e specifiche competenze professionali artistiche, organizzative e manageriali nel settore, ed esperti di bilancio che non versano in situazioni di incompatibilità diretta o indiretta in rapporto alla contribuzione pubblica.

3. La nomina dei componenti del Consiglio è disposta, entro due mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, che ne disciplina altresì l'organizzazione e il funzionamento. Con successivo decreto dello stesso Ministro, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze, sono stabiliti i compensi spettanti ai predetti componenti.

4. In caso di impedimento il Presidente e' rappresentato nelle sue funzioni dal vice Presidente eletto in seno al Consiglio stesso. In caso di impedimento di entrambi presiederà il membro più anziano. Il Consiglio delibera a maggioranza relativa. Il numero legale è rappresentato da 13 dei 25 componenti del Consiglio. Alle riunioni del Consiglio e dei Comitati tecnici partecipa il Direttore generale dello spettacolo dal vivo.

5. Il Consiglio svolge la propria attività in seduta plenaria e di comitato tecnico, esprimendo pareri obbligatori e vincolanti al Ministro per i beni e le attività culturali. Partecipa ai lavori, senza diritto di voto, il direttore generale per lo spettacolo dal vivo del Ministero per i beni e le attività culturali.

6. Il Consiglio, in seduta plenaria, esprime indicazioni su:

- a) gli indirizzi generali per lo sviluppo dello spettacolo dal vivo e sull'attività normativa dello Stato per i criteri e per le modalità di erogazione dei contributi a valere sul Fondo unico dello spettacolo;
- b) la ripartizione della quota parte del Fondo per ogni settore di intervento di cui al comma 1;
- c) le proposte di utilizzo di risorse aggiuntive;
- d) le proposte per lo sviluppo e per il riequilibrio territoriale delle attività dello spettacolo dal vivo sul territorio;
- e) l'esame di questioni di rilievo generale interessanti lo spettacolo dal vivo e di temi prospettati dal Ministro per i beni e le attività culturali, dai rappresentanti designati dalla Conferenza Unificata nonché dalle associazioni datoriali e sindacali operanti nel settore.

7. I comitati tecnici di cui al comma 1, composti da sei membri scelti proporzionalmente rispetto alle istituzioni che li hanno designati e alle materie di competenza, esprimono indicazioni su:

- a) la normativa di riferimento del settore e sui suoi criteri e parametri attuativi;
- b) il riparto delle risorse all'interno del settore di riferimento;
- c) la valutazione preventiva e consuntiva dei progetti di attività, con erogazione di contributi triennali in forma convenzionata;
- d) l'esame di specifiche questioni inerenti il settore di riferimento.

8. Per la valutazione di cui al comma 7, lettera c) i comitati tecnici dovranno esprimere pareri obbligatori e vincolanti e tenere conto dei criteri automatici fissati con apposito decreto ministeriale, adottato d'intesa con la Conferenza Unificata e dei relativi valori percentuali per un'incidenza complessiva non superiore al 60% della valutazione finale. Rientrano tra i criteri:

- a) di carattere generale la direzione artistica ed organizzativa; l'identità e la continuità del nucleo artistico e tecnico; il progetto artistico già realizzato; l'innovazione dell'offerta culturale attraverso l'integrazione delle arti sceniche, la messa in scena di nuovi autori e di nuovi talenti sia in campo artistico che tecnico; la tenuta degli spettacoli; l'attenzione rivolta al mondo della scuola e dell'università, ai ceti meno abbienti ed alle aree del disagio sociale; la sana gestione economica in termini di rapporto fra entrate ed uscite e fra entrate di bilancio ed intervento pubblico; la capacità imprenditoriale di reperire risorse da privati ed enti locali territoriali; il numero degli spettatori paganti; l'impiego delle nuove tecnologie e l'utilizzazione dei suoi strumenti di comunicazione e diffusione per la più ampia fruizione;
- b) di carattere specifico per le attività con carattere di stabilità: la prevalenza dell'attività produttiva e la costante presenza sul proprio bacino di utenza; la presenza di una compagnia/complesso di giovani interpreti per la ripresa del proprio repertorio;
- c) di carattere specifico per le attività con carattere itinerante: la presenza diffusa sul territorio nazionale, con particolare attenzione alle aree meno servite; la presenza di una compagnia/complesso di giovani interpreti per la ripresa del proprio repertorio;
- d) di carattere specifico per le attività di esercizio e di promozione e formazione del pubblico: l'offerta multidisciplinare

di spettacolo; lo spazio riservato alle nuove proposte ed alle nuove formazioni; la durata temporale dell'attività nell'anno solare; la tipologia e la tempistica dei compensi corrisposti alle produzioni ospitate; momenti di informazione e di preparazione agli eventi idonei a favorire la cultura dello spettacolo dal vivo; l'efficacia della presenza sul territorio cittadino e regionale.

9. I comitati tecnici sono presieduti dal presidente o su sua delega dal vicepresidente del Consiglio, e deliberano a maggioranza dei presenti; in caso di parità prevale il voto del presidente. I comitati tecnici si avvalgono della consulenza amministrativa del direttore generale per lo spettacolo dal vivo del Ministero per i beni e le attività culturali.

10. Il Consiglio procede a periodiche consultazioni delle associazioni sindacali dei lavoratori del settore dello spettacolo dal vivo maggiormente rappresentative a livello nazionale al fine di acquisire elementi di valutazione e indicazioni sulle problematiche del mondo del lavoro.

11. All'atto d'insediamento del Consiglio sono soppresse, la Consulta per lo spettacolo e le commissioni consultive per lo spettacolo dal vivo previste dagli articoli 1 e 2 del regolamento di cui al decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89.

Capo III

ATTIVITÀ SETTORIALI

Art. 18

Attività musicali

1. La musica, quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale, costituisce aspetto fondamentale della cultura e insostituibile valore sociale, economico e formativo della collettività.

2. La Repubblica tutela e valorizza le attività musicali di livello professionale in tutti i loro generi e manifestazioni, favorisce la formazione dei patrimoni delle istituzioni e ne valorizza lo sviluppo in riferimento alle forme produttive, di promozione, di coordinamento e di ricerca che, con carattere di continuità, promuovono:

a) la conservazione del patrimonio storico della musica di tutti i generi, degli archivi delle istituzioni, nonché la raccolta e la diffusione di documenti e di statistiche di interesse musicale;

b) la tutela del repertorio classico e la produzione contemporanea di nuovi autori, con la promozione di interpreti e di esecutori nazionali;

c) la sperimentazione e la ricerca di nuovi linguaggi musicali;

d) la diffusione della cultura musicale sull'intero territorio nazionale attraverso la distribuzione di opere e la realizzazione di concerti, nonché la promozione e la formazione del pubblico, in particolare giovanile, avvalendosi, d'intesa con le scuole di ogni ordine e grado, delle istituzioni musicali finanziate dallo Stato;

e) la realizzazione di eventi e di manifestazioni a carattere di festival, rassegne e premi per il confronto tra le diverse espressioni e tendenze artistiche italiane e straniere;

f) la formazione, lo studio e il perfezionamento dello strumento musicale, del canto e della composizione, anche attraverso forme di collaborazione con le istituzioni scolastiche e universitarie, nonché la realizzazione di corsi e di concorsi di alta qualificazione professionale;

g) l'attività di complessi musicali;

h) la diffusione all'estero della produzione musicale nazionale e la promozione della musica, dei compositori e degli interpreti musicali qualificati, anche attraverso programmi pluriennali organici;

i) la diffusione della musica leggera, popolare e per le immagini quale importante forma espressiva contemporanea e patrimonio artistico-culturale di rilevante interesse sociale.

Art. 19

Attività teatrali

1. Il teatro, quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale, costituisce aspetto fondamentale della cultura e insostituibile valore sociale, economico e formativo della collettività.

2. La Repubblica tutela e valorizza le attività teatrali professionali e ne promuove lo sviluppo, senza distinzione di generi, con riferimento alle forme produttive, distributive, di promozione e di ricerca che, con carattere di continuità, promuovono:

a) un rapporto di stabilità tra un complesso organizzato di artisti, tecnici e amministratori e la collettività di un territorio per realizzare un progetto integrato di produzione, promozione e ospitalità;

b) la tradizione, l'innovazione, la drammaturgia contemporanea, il teatro per l'infanzia e le nuove generazioni, il teatro di figura e di strada;

c) un itinerario geografico che valorizzi l'incontro tra domanda e offerta teatrale, con particolare riguardo alle aree del Paese meno servite, in un'ottica di equilibrio, omogeneità e pari opportunità per la collettività nella fruizione di un servizio culturale;

- d) una qualificata azione di distribuzione dello spettacolo, di promozione e di formazione del pubblico, in particolare giovanile, teso a diffondere la cultura teatrale;
- e) la formazione, la qualificazione e l'aggiornamento professionali del personale artistico, tecnico e amministrativo, nonché l'impiego di nuove tecnologie;
- f) la realizzazione di eventi e di manifestazioni a carattere di festival e di rassegne per il confronto tra le diverse espressioni e tendenze artistiche italiane e straniere;
- g) la diffusione della presenza del teatro italiano all'estero.

Art. 20 **Attività di danza**

1. La danza, quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale, costituisce, in tutti i suoi generi e manifestazioni, aspetto fondamentale della cultura e insostituibile valore sociale, economico e formativo della collettività.
2. La Repubblica favorisce lo sviluppo delle attività professionali di danza che, con carattere di continuità, promuovono:
 - a) un rapporto permanente tra un complesso organizzato di artisti, tecnici e amministratori e la collettività di un territorio per realizzare un progetto integrato di produzione, promozione e ospitalità di particolare valenza culturale e con significativa attenzione alla tradizione della danza;
 - b) la danza classica e contemporanea, la sperimentazione e la ricerca della nuova espressività coreutica e l'integrazione delle arti sceniche;
 - c) un itinerario geografico che valorizzi l'incontro tra domanda e offerta della danza, anche con particolare riguardo alle aree del Paese meno servite, in un'ottica di equilibrio, omogeneità e pari opportunità per la collettività nella fruizione di un servizio culturale;
 - d) una qualificata azione di distribuzione della danza e di promozione e di formazione del pubblico, in particolare giovanile, volta a diffondere, quale servizio sociale, la cultura della danza e a sostenere l'attività produttiva;
 - e) la formazione, la qualificazione e l'aggiornamento professionali del personale artistico, tecnico e amministrativo, con estensione a tutte le istituzioni di danza riconosciute dei benefici fiscali previsti per gli enti riconosciuti dal Comitato olimpico nazionale italiano (CONI);
 - f) la realizzazione di eventi e di manifestazioni a carattere di festival e di rassegna per il confronto tra le diverse espressioni e tendenze artistiche italiane e straniere;
 - g) la diffusione della presenza della danza italiana all'estero.
3. L'insegnamento della danza, limitatamente ad allievi di età inferiore a quattordici anni, è riservato a chi è in possesso di specifico titolo di studio o di adeguato titolo professionale.

Art. 21 **Circhi, spettacolo viaggiante, artisti di strada e spettacolo popolare**

1. La Repubblica promuove la tutela della tradizione circense, degli spettacoli viaggianti, degli artisti di strada e dello spettacolo popolare, riconoscendone il valore sociale e culturale.
2. La Repubblica, in attuazione di quanto disposto al comma 1, valorizza le attività di cui al medesimo comma nelle diverse tradizioni ed esperienze e ne sostiene lo sviluppo attraverso:
 - a) la produzione di spettacoli di significativo valore artistico e impegno organizzativo, realizzati da persone giuridiche di diritto privato caratterizzate da un complesso organizzato di artisti, con un itinerario geografico che valorizzi l'incontro tra domanda e offerta, anche con particolare riguardo alle aree del Paese meno servite, in un'ottica di equilibrio, omogeneità e pari opportunità per la collettività nella fruizione di un servizio culturale;
 - b) iniziative promozionali, quali festival nazionali e internazionali e attività editoriali;
 - c) iniziative di consolidamento e di sviluppo dell'arte di strada e della tradizione circense e popolare mediante un'opera di assistenza, formazione, addestramento e aggiornamento professionali;
 - d) la diffusione della presenza delle attività di cui al presente comma all'estero;
 - e) il parziale risarcimento dei danni conseguenti a eventi fortuiti occorsi in Italia e all'estero;
 - f) l'acquisto di nuovi impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali;
 - g) la ristrutturazione di aree attrezzate.
3. La Repubblica sostiene lo sviluppo e la qualificazione dell'industria dello spettacolo viaggiante anche attraverso l'istituzione di appositi registri per l'attestazione del possesso dei necessari requisiti tecnico-professionali per lo svolgimento di tale attività.
4. Alle esibizioni degli artisti di strada non si applicano le disposizioni vigenti in materia di tassa per l'occupazione di spazi ed aree pubbliche e di commercio ambulante.

Tournée Italiana

L'INFERNO VOLANTE

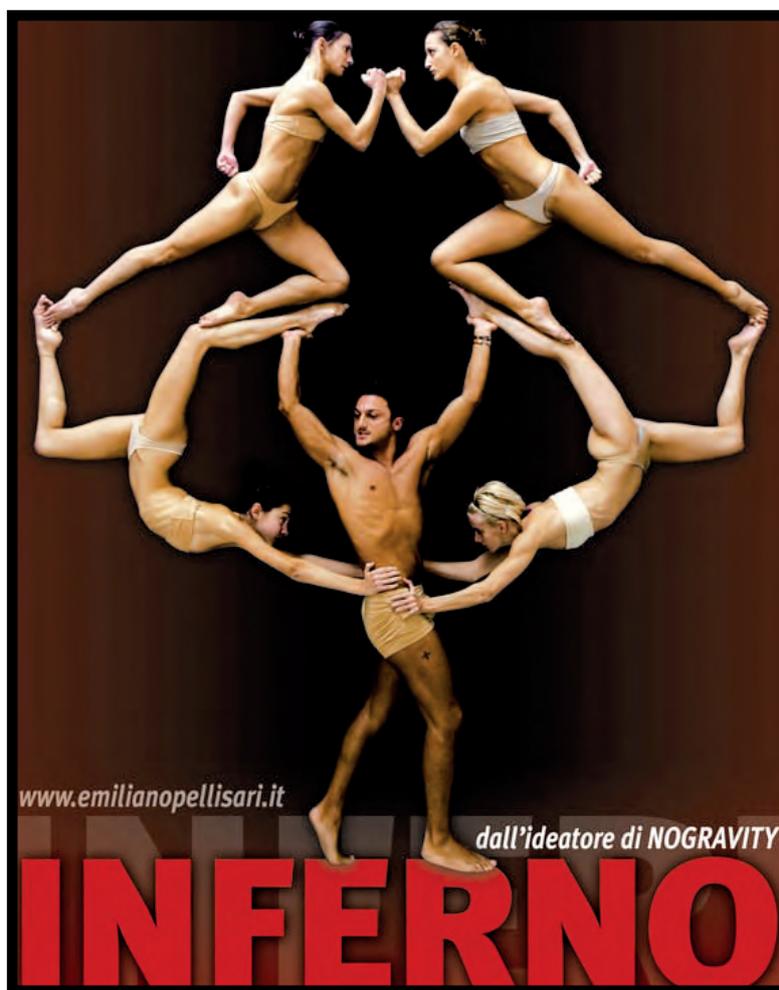
Un nuovo sorprendente progetto teatrale: l'Inferno! Un mondo dove il reale e il virtuale si mischiano in un caleidoscopio di immagini sorprendenti tratte dai più famosi canti danteschi.

di Emiliano Pellisari

Un inferno paradossale come Escher, assurdo come Magritte, crudelmente caravaggesco. Uno spettacolo dove il disegno della luce, la musica e gli effetti speciali si coniugano con la danza, l'atletica circense e la mimica. Immagini straordinarie appaiono dal buio in una carrellata senza sosta di effetti come in un quadro di Bösch Paolo e Francesca volano nel cielo, schiere di dannati cadono al suolo come foglie, i filosofi arabi galleggiano sospesi nel limbo, Minosse è immobile sospeso

al soffitto. Angeli Diavoli si affrontano nello spazio in duelli virtuali. L'inferno è uno spazio teatrale dove si annulla la fisica della realtà e appare come in un sogno ad occhi aperti.

Dante attraversa la porta infernale formata dai corpi dei dannati e si trova in un nuovo mondo dove le anime nuotano nel limbo, volano nel buio creando figure misteriose nello spazio, le regole della fisica sono abolite e le anime impazzite dal dolore camminano sui muri e saltano sui soffitti. Il vento porta a noi le anime dolci e struggenti di Paolo e Francesca i cui corpi si animano nell'aria,

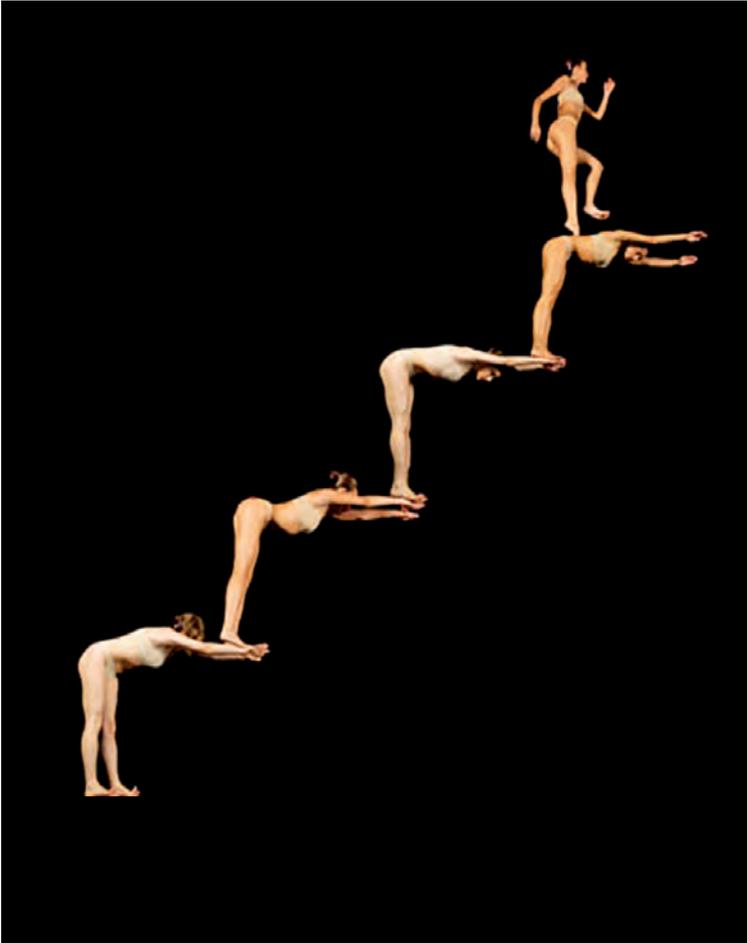


sciolti dai vincoli della gravità. In questo mondo, dove il sopra e il sotto, l'alto e il basso sono aboliti, i dannati sospesi a testa in giù, sono giudicati da Minosse e scaraventati a terra da Caronte. I diavoli giocano nell'aria raccontando il loro passato angelico. La strada dell'inferno è un percorso ad ostacoli: Dante deve superare ponti rotti costruiti con le membra dei dannati, aspre torri formate da corpi umani e troverà l'aiuto inatteso del gigante Nimrod per l'ultimo grande

sforzo. Ma prima vedrà Pier delle Vigne trasformarsi magicamente in albero ed i dannati piangere dei loro peccati trasmutandosi l'uno nell'altro.

In fondo all'Inferno un gelido lago ghiacciato li racchiude i corpi dei dannati di cui si intravedono braccia, gambe o solo teste che formano un unico puzzle metamorfico.

Alla fine del viaggio Dante e Virgilio ascenderanno per una scala vivente fino a vedere la luce: una grande stella pulsante formata dal corpo dei danzatori sospesi nell'aria illumina l'ultima scena dell'Inferno.





A SERGIONE CON AFFETTO

La condizione, momentanea, di recensore ci pone in un qualche imbarazzo. Per la delicatezza e profondità della materia affrontata, innanzitutto; ma anche per la conoscenza, stima ed amicizia che ci lega, da decenni ormai, ad Umberto Padroni, autore di un bel volume - il primo in Italia! - dedicato a Sergiu Celibidache, per il quale, sottolinea Padroni, è tuttora difficile rinvenire un doppio nel panorama del Novecento, per ricchezza di "dottrina e di estro, di fantasia e di carisma, di risorse intellettuali e di larghezza mentale: contro il mercato dell'arte e contro le tecniche di organizzazione del consenso". Poche righe, nella stringata prefazione, per centrare la singolarità della figura di Celibidache, meditata ed approfondita in anni di osservazione e studio nonché da frequentazioni, perfino in luoghi suggestivi del pianeta - l'adorata India. E, del resto, di una vena narrativa, scandita da fatti e circostanze salienti come anche da riflessioni mai scontate e banali, l'autore ha sempre dato prova, fin da quando noi stessi gli commissionammo la sua prima intervista a Celibidache - bella, intensa si rivelò - per il mensile Piano Time, a metà degli anni Ottanta (quella bella intervista, assieme ad altre, pubblicate su Piano Time, ad Arrau, Badura-Skoda, Ciccolini, Dal Fabbro, Ferrara, Gavazzeni, Mehta, Rossi Lemeni sono finite in un prezioso libriccino, edito dalle Edizioni della Cometa- Roma, nel 2004).

Che, a sua volta, Padroni si senta doppiamente responsabile nel difficile compito di biografo di un musicista che ha stimato ed amato sopra ogni altro, è quasi scontato; era facile travisarne la personalità in assenza di scritti - dai quali il biografato s'è tenuto volontariamente alla larga, anche ideologicamente, per non rischiare di essere tradito dai tentativi di traduzione del pensiero - e per la ben nota avversione del direttore al disco, volendo egli tenere fermamente ancorato il senso e l'esistenza di una musica al solo attimo dell'esecuzione. Con queste premesse un biografo qualunque avrebbe rimesso l'incarico nelle mani dell'editore. Padroni no, anche per un forte, altissimo senso morale. Pesca nella sua memoria i numerosi momenti umani e professionali di compartecipazione; e ad essi si appella, rivelando non pochi particolari sconosciuti a qualunque biografia autorizzata, anche la più documentata (assolutamente inedite e commoventi le pagine in cui si raccontano l'infanzia e la giovinezza del direttore, nonché gli ultimi anni). Veniamo a conoscere, di conseguenza, la grande personalità, attraverso una "biografia che si intreccia con le tappe avventurose della 'carriera',

con le linee forti e coerenti del pensiero, con il rigoroso rigore pedagogico, in un viluppo indissolubile e ostile all'analisi". Alla fine, Padroni, solo perché costretto da leggi editoriali, offre una discografia ricchissima, date le premesse; ma lo fa con una "riluttanza per la quale chiede comprensione", perché si riferiscono - come ha più volte ribadito in tante pagine del volume - "a un'attività che Sergiu Celibidache ha sempre combattuto con decisione", ritenendola esclusivamente quale "limitato, e più o meno mediocre documento", oltre tutto imbalsamato, di un "dissolto evento musicale a suo tempo dinamicamente vitale".

Umberto Padroni. Sergiu Celibidache. La fenomenologia per l'uomo. Zecchini Editore. Pagg. 232. Euro 20,00.

P.A.

ALBUM PER LA GIOVENTU' OGGI

La scrittura pianistica destinata a giovani esecutori, nella sua apparente semplicità, impone al compositore uno scavo introspettivo, una 'scarnificazione' del proprio linguaggio. Come riesce a fare Luciano Bellini, professore nel Conservatorio aquilano, nei due volumi pianistici intitolati 'Prime note dal mondo' editi dalle Edizioni Romana Musica. Organizzati in ordine di difficoltà progressiva, i brani sono in numero di dieci per pianoforte solo, con l'aggiunta di quattro per pianoforte a quattro mani in ciascun volume. Il titolo illumina sul percorso proposto dall'autore: un viaggio sonoro ideale in molti paesi di tutti i continenti. E, infatti, i brani si ispirano alle tradizioni musicali di diverse aree geografiche del mondo, efficacemente tradotte con poche note nelle loro componenti melodiche, armoniche e ritmiche. Bellini, non nuovo a simili imprese (si ricorderà l'analogo 'Mediterrando', album pianistico del 1997), intende, ancora una volta "consentire ai piccoli studenti di esercitarsi e divertirsi contemporaneamente; affinare progressivamente le capacità tecniche ed interpretative, e sentirsi un pò cittadini del mondo in una società in cui il modello di vita interculturale è sempre più presente ed in cui è fondamentale conoscere, amare e vivere il diverso". 'Note dal mondo' si rivolge a pianisti in erba, dai sette ai tredici anni; vi si omettono, volontariamente, indicazioni di pedale e diteggiatura, lasciate alla discrezione di studenti ed insegnanti. Per l'autore è importante abituare subito l'allievo a suonare con gli altri (discende da tale convinzione l'aggiunta di pezzi 'a quattro mani' in ciascuno dei due volumi); così facendo lo si stimola ad un ascolto attento dell'altro, gli si impone precisione ritmica ed espressiva, gra-



tificandolo immediatamente con un risultato sonoro complessivo di grande soddisfazione. Vi compare anche la 'pratica improvvisativa', tenuta in gran conto dai pedagoghi, fin dai primi approcci con lo strumento. Bellini, infine, rivela una singolare personalità, anche nella scelta e confezione dei titoli dei singoli brani, arricchiti da assonanze ed onomatopee non prive di estro: Nenia nel Kenya, Accordi sui fiordi, Verande sulle Ande, Sahara di sera ecc.. Come già in 'Mediterrando', l'autore allega un CD dove egli stesso ha inciso i brani pubblicati (per i brani a quattro mani è affiancato da Antonella Vitelli), consentendoci di apprezzarne anche le qualità di interprete. Ambedue i volumi sono arricchiti da disegni originali, coloratissimi, di Arianna Florean.

A sottolineare l'importanza di tale settore dell'editoria musicale, vale leggere quanto ha scritto Fiorella Cappelli, nel suo saggio: 'Il ruolo dell'editoria nell'insegnamento musicale'. " Nel vuoto istituzionale - dovuto alla lunghissima attesa per una definizione di riforme della scuola dell'obbligo e degli studi musicali - il ruolo dell'editoria diventa di fondamentale importanza per il futuro sviluppo di una formazione alla musica di livello europeo e per il rinnovamento di tutta una serie di prassi didattiche che ormai non hanno più ragione di essere".

Luciano Bellini. Prime note dal mondo.

2 Volumi. Edizioni Romana Musica.

Vol.I : Pagg. 36 + CD; Vol.II pagg. 40 + CD.

Renzo Giuliani

Conservatorio 'Alfredo Casella'

Direttore Bruno Carioti

Piazzale di Collemaggio - 67100 L'Aquila

Segreteria Provvisoria/o Accademia di Belle Arti

Via Leonardo da Vinci - 67100 L'Aquila Tel.0862.19.65.830

MUSIC@

Bimestrale di musica

Anno IV. N.14. Luglio - Agosto 2009

Direttore Pietro Acquafredda

Progetto grafico e Impaginazione Barbara Pre

Versione on-line Luca de Paoli

consultabile sul sito: www.consaq.it

Redazione: music@consaq.it

Scritti e collaborazioni:

Lorenzo Ferrero, Pierluigi Petrobelli, Elio Battaglia

Oscar Pizzo, Valentina Baldassarre, Renzo Giuliani, Emiliano Pellisari

Music@

è una produzione del

Laboratorio teorico-pratico di 'Tecniche della Comunicazione'

del Conservatorio 'Alfredo Casella' - L'Aquila

Lettere al direttore. Indirizzare direttamente a: pietro.acquafredda@fastwebnet.it

Impaginazione e Stampa: Tipografia GTE - Gruppo Tipografico Editoriale - L'Aquila Sona ind.le Loc. San Lorenzo- 67020 Fossa (AQ) Tel.0862.755005-755096- Fax 0862 755214 - e-mail: stampa@gte.aq.it

A V V I S O

LE ISCRIZIONI PER L'ANNO ACCADEMICO 2009-2010
AL CONSERVATORIO 'A. CASELLA' - L'AQUILA

SONO PROROGATE

AL 30 SETTEMBRE 2009



Raccolta fondi per il Conservatorio

1. Versamenti:

Banca Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila

CARISPAQ C/C. n.: 155815

intestato a: Conservatorio di Musica Casella

Raccolta fondi terremoto L'Aquila

Codice IBAN: IT44N060404044 0000000155815

2. Destinazione del 5 per mille

al Conservatorio di Musica Casella

Nella dichiarazione dei redditi (mod.730), indicare il
codice fiscale del Conservatorio Casella: 80007670666



Conservatorio dell'Aquila "A. Casella"
Department of Music and New Technologies

A City
to listen to

Concept & Design

Michelangelo Lupone

director

Scientific Coordination

Maria Clara Cervelli, Marco Giordano, Lorenzo Seno

professors

Music Assistants

**Fabrizio Carradori, Massimiliano Cerioni,
Luciano Ciamarone, Balandino Di Donato, Alessio
Gabriele, Carlo Laurenzi, Claudia Rinaldi, Francesco
Seri, Valeria Tiganik, Stefano Tofani,**

students

Preliminary Set-up

**Fabio Abbate, Francesca Ceccherelli, Fabrizio D'Azz-
zena, Mauro Iorio, Stefano Marotta, Valeria Pacifico,
Francesco Petrucci, Laura Porzio, Francesco Raffaele**

students

In collaboration with

University of L'Aquila

Faculty of Engineering – Dews Centre

Maria Domenica Di Benedetto director

Fabio Graziosi professor

*Department of Electric Engineering
and Information Technologies*

Carlo Cecati professor

Department of Informatics

Paola Inverardi professor

Patrizio Pelliccione researcher

Centro Ricerche Musicali – CRM, Rome

Laura Bianchini artistic coordinator

Emanuela Mentuccia environmental designer

Walter Ciancusi music assistant - Holophones

Silvia Lanzalone music assistant- Music in forms

Luigi Pizzaleo music assistant – Hymns

Alessio Gabriele assistant computer music systems

Maurizio Palpacelli technical assistant
Contemporary Art Project – PAC, L'Aquila

Licia Galizia artistic director

Filomena Di Domenico artistic assistant

Romano Martinangeli scenographic assistant

*Audio & Light Devices AGORÀ, L'Aquila
Wolfango De Amicis executive*

Attilio Martelli technical assistant

Audio Production FOX SOUND, L'Aquila

Carlo Volpe executive

