

MUSIC@



DALLA GERMANIA PER GLI STUDENTI DELL'AQUILA

Esclusiva. Angelo Fabbrini racconta

A Ravenna con i Muti
la scandalosa 'Sancta Susanna'

Gabriele d'Annunzio
critico musicale e compositore

Lo spettacolo in attesa di riforma
Disegno di legge



FATTI. DETERMINAZIONE

Due illustri giornalisti, addentro alle cose di cui anche noi vogliamo parlarvi, hanno tracciato i ritratti, impietosi ma veritieri, di due ministri del governo Monti: Boeri sul Corriere e Merlo su Repubblica (questo secondo articolo lo riproduciamo in 'Letto sulla stampa'); il primo del ministro Profumo, titolare del dicastero dell'Istruzione, Università e via dicendo - che noi avevamo salutato come il 'messia' al suo arrivo a viale Trastevere, dopo la tragicomica reggenza della Gelmini - al quale, Boeri tecnico-giornalista, rimprovera di aver finora detto soltanto parole, niente fatti: sull'edilizia scolastica, sul merito degli insegnanti, sugli insegnanti medesimi, sugli investimenti per la scuola fatti intravedere e dei quali non si ha traccia alcuna, laddove il mondo intero, Brasile compreso, investe in formazione pensando al futuro. Finora il nostro ministro ha solo proposto 'scuola in chiaro' e forum sul 'valore legale' dei titoli di studio - quest'ultimo molto contestato. Per Conservatori e Accademie - la cosiddetta Alta Formazione Artistica - il Ministro ha ricevuto poche settimane fa alcuni autorevoli rappresentanti, ma sono ancora in ballo il completamento della riforma degli studi, e molti problemi su specifiche questioni.

Anche qui parole, parole, sebbene dette da chi questi problemi li conosce e li capisce - cosa che dalla Gelmini era impossibile soltanto sperare. Un ministro tecnico, dunque, competente ma impotente e perciò inutile.

Francesco Merlo su Repubblica ha tracciato, a sua volta, un ritratto abbastanza agghiacciante del ministro Ornaghi, reggente del dicastero dei beni culturali, altro ministero al quale noi del mondo della musica siamo legati nel bene e nel male. L'ha dipinto come il Ministro che si lava le mani, chiamandosi fuori. Tralasciamo gli strafalcioni del suo direttore

generale, Nastasi - come quello del divieto dell'esercizio della libera professione: solo uno che non ha cognizione di causa può prendere simili provvedimenti. Ma le nuove tragiche scoperte quasi giornalieri? Paestum, che è diventato un cesso all'aperto; e i direttori dei più grandi musei italiani che guadagnano 1700 Euro circa, un terzo di quanto guadagnano gli usceri dei palazzi, e i disastri quasi giornalieri di Pompei e di mille altri posti del paese che il resto del mondo vorrebbe avere per sé? Che fa il ministro?

Nella sua ultima uscita pubblica (alla Luiss di Roma, in un solenne convegno di marzo) ha promesso che manderà avanti la riforma dello spettacolo (c'è un disegno di legge già pronto, che pubblichiamo in queste pagine) ma che gli servono 10 milioni per metterla in atto e che questi soldi li cercherà. Siamo alle comiche.

Insomma più inutili ed inconcludenti di così dovevano toccare proprio a noi?

E poi c'è anche l'inconcludente capitolo sui tagli agli sprechi ed agli immeritati ed ingiustificati privilegi - questi ultimi il Governo osa addirittura chiamarli 'diritti acquisiti' mentre si tratta di ruberie compiute in forza del potere - dove siamo ancora a 'buongiorno e buonasera' come si dice a Roma.

In un paese ridotto così com'è, nonostante che il buon nome dell'Italia sia nuovamente salvaguardato, merito dei 'professori', quei cosiddetti 'diritti acquisiti' vanno comunque rivisti, perché in un paese allo stremo non può esserci un gruppo di mandarini di nessun valore e peso sociale che, senza merito alcuno, fa vita da nababbi.

E poi c'è il capitolo degli organi 'costituzionali', inviolabili, nonostante le quotidiane denunce. A giudicare dagli scempi quotidiani e dal disinteresse secolare, può solo la scuola non essere considerata organo 'costituzionale' da una nazione civile? @

Dedicato ai vincitori dell'Orso d'oro a Berlino: Paolo e Vittorio Taviani

SUONANDO BACH IN UNA GIORNATA DI PRIMAVERA

di Vittorio Taviani

Caro direttore, mi chiede quali siano i miei rapporti col pianoforte. Non le starò a parlare del rapporto quotidiano che io - come chiunque abbia traffici diretti o indiretti con la musica - intrattengo con lo strumento: inteso soprattutto come strumento di lavoro o di confronto con il lavoro altrui. Le racconterò un fatto personale, in qualche modo legato al pianoforte. Se faccio il lavoro che faccio, e che amo, presi la decisione di fronte alla tastiera bianca e nera. Figlio di avvocati, mi ero iscritto a legge e in estate dovevo dare certi esami fondamentali. Ma era ancora aprile e le finestre della nostra casa toscana, quella mattina deserta, erano tutte aperte. Io, con la mano di un 'quinto anno', ripeteva da alcune ore una fuga di Bach: non per studio, ma perché non riuscivo a staccarmene. Capii improvvisamente che non avrei potuto staccarmene mai. E decisi: la laurea in una materia che non mi apparteneva, sarebbe stata una immoralità. Il mio lavoro era la musica. Pianoforte, appunto. Ma soprattutto composizione. Sapevo bene quale trauma avrei procurato a una famiglia come la mia, di bella civiltà borghese. Ma era tempo di scelte, e la mia aveva la semplicità e l'urgenza della necessità. Sapevo anche che in casa, quella mattina, non c'era nessuno, ma andai ugualmente di stanza in stanza, cercando qualcuno per comunicare, subito, la notizia. La particolarità della stagione primaverile contribuiva al mio stato di eccitazione. Naturalmente nella casa non trovai nessuno. Tornai a sedermi di fronte alla tastiera, come se

fosse la prima volta. Ripresi la fuga di Bach, con una umiltà sino allora sconosciuta. Ero certo di avere fatto la scelta definitiva.

E invece quella scelta era solo un primo passo. A mia insaputa, mentre suonavo, continuava ad agire in me, quell'accrescimento di energie, che, con un processo di accelerazione a catena, scoglie i nodi fondamentali della nostra esistenza.

Condotto dalla logica ferrea e insieme misteriosa della pagina di Bach, seppi improvvisamente questo: che se avevo finalmente la forza di rompere la

tradizione e tutte le aspettative familiari, se ero abbastanza sfrontato da sentirmi maturo di scegliere, come mio lavoro, la comunicazione attraverso l'arte, allora dovevo andare sino in fondo. Dovevo avere il coraggio di riconoscere che il mio linguaggio stava oltre la musica. Era il cinema.

Da tempo, insieme a mio fratello Paolo, vivevo immerso nello stupore della

scoperta del cinema. Ora lo stupore cedeva il passo al possesso. La scoperta diventava operativa. Per altre strade Paolo arrivava alla stessa conclusione: su cui poggia tuttora la nostra attività in comune.

Non smisi comunque di suonare il pianoforte, quella mattina. Mi faceva piacere lavorare ancora con lui, come si lavora con un complice.



(Il presente articolo uscì sul mensile 'Piano Time' nella rubrica 'Caro pianoforte', nel 1983 - nn.4/5 Luglio / Agosto - e mai più ripreso).

EDITORIALE _____	3
Fatti e determinazione	
OMAGGIO AI FRATELLI TAVIANI _____	4
Quando volevo fare il musicista	
<i>di Vittorio Taviani</i>	
COPERTINA _____	6
Salotto urbano per gli studenti dell'Aquila	
<i>di Jan Liesegang, Frauke Gerstenberg</i>	
Progetto nato all'Accademia tedesca di Roma	
<i>di Joachim Blüher</i>	
La città degli auditorii	
<i>a cura della redazione</i>	
IN SCENA _____	9
Sancta Susanna di Hindemith a Ravenna	
Susanna . Santa o demonio?	
<i>di Bruno Cagli</i>	
Quella volta che la Chiesa scomunicò tutti	
<i>di Marcello Panni</i>	
ESCLUSIVA _____	14
Fabbrini 'dei pianoforti' si racconta. Prima puntata	
<i>intervista a cura della redazione</i>	
GUSTAV MAHLER _____	17
L'impudicizia dei sentimenti	
<i>di Antonio Pappano</i>	
TEATRI _____	19
Teatro romano di Villa Torlonia. Riapre?	
<i>di Elisabetta Guarnieri</i>	
Progetto	
<i>di Paola Pinto</i>	
RISCOPERTE _____	23
900 musicale italiano	
<i>di Giuseppe Pennisi</i>	

GABRIELE D'ANNUNZIO _____	25
Critico musicale in gioventù	
<i>di Walter Tortoreto</i>	
Compositore a sette anni	
<i>di W.T.</i>	
Gioconda per la Duse ai raggi x	
<i>di Andrea Quarta, Maria Giovanna Sanjust</i>	
FOGLI D'ALBUM _____	32
Attenti al Museo	
LETTO SULLA STAMPA _____	33
La Repubblica, Il sole 24 ore	
<i>di Francesco Merlo, Arnaldo Benini</i>	
DOCUMENTI _____	35
Costituente per la cultura	
<i>Un'iniziativa de Il Sole 24 Ore</i>	
<i>Lettera congiunta dei ministri Ornaghi, Passera, Profumo</i>	
<i>e di Stéphane Lissner</i>	
DISEGNO DI LEGGE _____	38
Per la riforma dello spettacolo	
ARIA DEL CATALOGO _____	50
Neologismi, stupidismi	
<i>di Leporello</i>	

Conservatorio "Alfredo Casella"
Direttore: Bruno Carloti
Via Francesco Savini 67100 L'Aquila
tel. 0862 22122



Bimestrale di musica
Anno VII N.28 Maggio - Giugno 2012
Direttore: **Pietro Acquafredda**

Progetto grafico
curato dagli studenti del corso di Grafica dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila
Copertina: Marta Fornari, Alberto Massetti
Interno: Caterina Sebastiani
Illustrazioni: Eleonora Regi, Barbara Santarelli, Alberto Massetti

Impaginazione: Barbara Pre

Consultabile sul sito: www.consaq.it
Versione online: Alessio Gabriele

Hanno collaborato a questo numero:
Joachim Blüher, Frauke Gerstenberg, Elisabetta Guarnieri, Jan Liesegang, Marcello Panni, Antonio Pappano, Giuseppe Pennisi, Andrea

Quarta, Maria Giovanna Sanjust, Walter Tortoreto

Abbiamo ripubblicato testi di
Bruno Cagli, Vittorio Taviani

Letto sulla Stampa:
Francesco Merlo (la Repubblica), Arnaldo Benini (Il sole 24 Ore)



è una produzione del Laboratorio teorico-pratico di "Tecniche della Comunicazione" del Conservatorio "Alfredo Casella"

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

Stampa: Fabiani Stampatori
Zona ind.Le Loc. San Lorenzo
67020 Fossa (AQ)
tel. 0862 755005 / 755096 - fax 0862 755214
E-mail: stampa@gte.aq.it

All'estero c'è chi pensa ai giovani dell'Aquila

PROGETTO PER UN SALOTTO URBANO

di Jan Liesegang e Frauke Gerstenberg

In collaborazione con la Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila, l'Accademia Tedesca 'Villa Massimo' di Roma realizzerà entro il 2012 un progetto dedicato ai giovani dell'Aquila. Il progetto prevede un'aula, un bar, una galleria, una tribuna; molti singoli elementi, in parte stabili, in parte mobili, nei quali i giovani aquilani, in particolare gli studenti, possono incontrarsi, scambiare esperienze, realizzare manifestazioni artistiche o semplicemente essere insieme..



La scarsa chiarezza sulla ricostruzione del centro storico cittadino dell'Aquila ha fatto sì che la città sia ancora oggi quasi inaccessibile. Inoltre la mancanza di trasparenza nella progettazione e nella strategia

della ricostruzione provoca nella popolazione malcontento e grande frustrazione.

Per conferire nuovamente alle persone una prospettiva e per restituire il controllo sociale agli abitanti dell'Aquila, proponiamo di riaprire la città il più velocemente e ampiamente possibile. Sebbene la rico-



struzione durerà ancora diversi anni, occorre elaborare ora una strategia di pianificazione che indichi passo per passo come ri-utilizzare e ri-abitare la città.

Le piazze dell'Aquila

La nostra idea è quella di partire dalle piazze della città. In armonia con la storia della città intendiamo cominciare a dare nuovamente vita alle piazze ed in questo modo rianimare la città stessa. Alcune di queste piazze potrebbero essere rese accessibili in modo relativamente semplice. Anche se i lavori di risanamento dovessero durare più a lungo, sarebbe almeno accessibile la piazza e quindi un pezzo della città sarebbe riconquistato. I negozi potrebbero riaprire e gli abitanti potrebbero rendersi conto di dove e cosa sta succedendo.

Organizzazione dei cantieri

Anziché chiudere completamente il centro della città, i cantieri dovrebbero essere organizzati su superfici limitate, in modo tale da rendere nuovamente raggiungibili i luoghi pubblici. Il transennamento dei

cantieri e degli spazi pubblici dovrebbe avvenire per gradi. La vita pubblica della città può così riprendere e il centro storico può tornare nella quotidianità dei suoi abitanti.

Sviluppo e processo

A L'Aquila sono circa 20.000 gli studenti su una popolazione di circa 70.000 abitanti. Il 'Salotto' vuole offrire loro un nuovo spazio di possibilità all'interno della città e legarsi alla vita cittadina. La costruzione verrà sostenuta da quote partecipative. Grazie ai diversi e molteplici usi come rappresentazioni teatrali, discussioni, workshop, concerti all'aperto ecc. si avvia una nuova interazione tra posto e città. La casa aperta è composta da un involucro pieghevole, un caffè/bar, una tribuna + palcoscenico, un magazzino e una scala. Questi elementi consentono all'ambiente interno ed esterno di essere vissuto e utilizzato con diverse varianti. A seconda delle stagioni il 'Salotto urbano' si apre svelando il suo interno all'esterno. Il luogo pubblico diventa così palcoscenico cittadino.

VI RACCONTO COME È NATA L'IDEA DEL 'SALOTTO URBANO' ALL'AQUILA

di Joachim Blüher

Subito dopo il terremoto del 6 aprile 2009 parlai con Tobias Piller, il corrispondente per l'economia della Frankfurter Allgemeine Zeitung, in merito alle possibilità di aiutare. Pensavamo ad aiuti da parte dell'industria tedesca dei prefabbricati o ad esempio dell'Università di Monaco per la ricostruzione con le più nuove tecnologie climatiche, invece è stato ben altro a risultare proficuo. Tobias Piller, che conosce tutti gli importanti player dell'economia italiana, aveva incontrato il Dr. Marotta della Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila e gli aveva raccontato dell'Accademia Tedesca Villa Massimo e dei suoi progetti architettonici. Di fatto negli ultimi anni i borsisti architetti hanno progettato sale conferenze per la FAO ed è in programma anche la costruzione di una vera e propria chiesa ad Olevano Romano. Con Jan Liesegang e Frauke Gerstenberg, il cui studio 'Raumlabor Berlin' ha realizzato numerosi progetti urbanistici ambiziosi in modo alquanto originale (www.raumlabor.net), ci siamo recati a L'Aquila, dove il Dr. Marotta ci ha mostrato molto apertamente lo stato in cui versa la città. Era il 5 maggio 2010. Il desiderio manifestato dal Dr. Marotta al termine della nostra visita non era quello di aiuti alla ricostruzione, bensì concretamente di una struttura per i giovani dell'Aquila, per gli studenti che, numerosi, sono rimasti fedeli alla città. Rapidamente è nata l'idea di creare un'architettura effimera, una che forse dopo dieci anni non c'è più perché non più necessaria. E questa struttura dovrebbe servire al ritrovo, dovrebbe avere un bar, una galleria, una tribuna, essere un luogo in cui possono svolgersi in modo concentrato mostre, concerti e piccoli festival, ma appunto anche un forum di discussione con un billboard da cui si può evincere quanto sono avanzati o no i lavori a L'Aquila. Questa struttura gli architetti l'hanno denominata 'salotto urbano'.

In occasione della nostra grande manifestazione annuale al Martin Gropius Bau di Berlino, a febbraio 2011, abbiamo presentato per la prima volta pubblicamente questo progetto dinanzi a oltre 2000 ospiti, tra cui, particolare interessante, il Ministro Federale delle Finanze, Schäuble. Quest'anno inizierà la realizzazione al margine del centro storico. Sono da superare ancora alcuni ostacoli burocratici, mentre il finanziamento è appunto assicurato da parte della Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila. Gli architetti, le cui originali soluzioni sono note già ben al di fuori di Berlino, in Germania, in Inghilterra e sempre più anche in Italia (due anni fa lo stand della celebre rivista di design "Domus" all'Artissima di Torino 2010), hanno preparato un progetto per l'Aquila che attirerà l'attenzione a livello internazionale (anche la nota rivista tedesca di architettura 'Bauwelt' dedicherà spazio all'Aquila). Eppure all'inizio c'erano semplicemente quattro persone che si sono interessate al luogo, al suo destino. Basta soltanto volersi incontrare!

(Il dott. Joachim Blüher è Direttore dell'Accademia tedesca 'Villa Massimo' a Roma)

LA CITTA' DEGLI AUDITORI

Ai centri commerciali, alle unità del progetto 'C.A.S.E.'; alle tonnellate di macerie ancora per strada, alle infinite discussioni su come quando da dove iniziare senza che ancora si sia cominciato a mettere mano ad una ricostruzione qualunque... la città dell'Aquila - o quel che ne resta della città storica - sta per vantare ora un altro primato, questa volta positivo, quello degli auditorii, di luoghi cioè destinati in primis a manifestazioni di spettacolo, dopo che le chiese sconsacrate avevano per anni sopperito alla bisogna. A seguito del terremoto, l'unico luogo, piccolo ma accogliente, per spettacoli e concerti, era rimasto l'auditorio della Carispaq - oltre naturalmente al 'ridotto' del Teatro Comunale, tetro, per il cui accesso bisogna ogni volta passare in rassegna i cumuli di macerie e le rovine schierate lungo le strade, in attesa di un sospiro 'sciogliete le righe'. A L'Aquila, un primo auditorio l'ha donato il governo giapponese, affidandone la progettazione all'architetto Shigeru Ban, specialista riconosciuto in architetture d'emergenza. L'auditorio, posto in un sito che definiremmo 'naturale' - a ridosso del nuovo Conservatorio - è pronto per entrare in attività, nonostante che un candidato sindaco, De Matteis, con evidente leggerezza e scarsa responsabilità, abbia pubblicamente affermato che quell'auditorio non è sicuro (forse quando leggerete questo numero di Music@ l'auditorio sarà definitivamente aperto). Ma ora L'Aquila sta per vedere un altro auditorio, progettato da Renzo Piano, finanziato dalla Provincia di Trento, il cui costo si aggirerà sui 6 milioni Euro, contro la cui costruzione s'è mossa anche Italia nostra.

Perché mai? La sua costruzione - nello spazio fra l'antico Castello e la cosiddetta Fontana luminosa - fu voluta da Claudio Abbado che coinvolse direttamente il grande architetto amico. Mentre nel suo auditorio, Shigeru Ban ha sperimentato l'uso di materiali non consueti in Italia, ma usatissimi in zone tempestate continuamente da terremoti; Renzo Piano, nel suo auditorio di legno, sembra sfidare le leggi della gravità, avendo incuneato il suo auditorio-cubo per un lato soltanto in una base, e lasciando le altre tre libere, quasi sospendendolo nel vuoto. Nell'uno come nell'altro caso due gioielli architettonici, destinati alla musica soprattutto, la cui qualità acustica - già valutata positivamente nel primo - sarà certamente altissima.

Finalmente gli aquilani, assetati di normalità e di ritorno ad una vita normale, accingendosi ad ascoltare un concerto, potranno nuovamente entrare in luoghi accoglienti, comodi, che faranno loro, per un attimo almeno, dimenticare le macerie cittadine. Senonché proprio mentre anche con la musica e gli auditorii si tenta di far tornare la normalità, la nuova direzione artistica della 'Barattelli', annuncia che porterà la musica dappertutto, fuori dalle sale, e cioè nei centri commerciali, nelle piazze, nei luoghi della triste movida studentesca, luoghi segnati dall'alienazione umana e civile. Tale annuncio ci fa venire in mente una analoga iniziativa toscana: portare la musica nelle cave di pietra della Versilia. Ma non basta il tempo che lì ci passano già i lavoratori? E' proprio necessario ricondurceli anche per la musica? Il Teatro Verdi è davvero meno accogliente delle cave? O lo è soltanto per direttori artistici annoiati?



Auditorio di Shigeru Ban



Auditorio di Renzo Piano. Bozzetto



La provocatoria opera di Hindemith ripresa a Ravenna

SUSANNA: SANTA O DEMONIO?

di Bruno Cagli

A luglio, per il Ravenna Festival, 'Sancta Susanna' di Hindemith, con la regia di Chiara Muti e la direzione di suo padre, Riccardo. Una delle ultime volte in cui l'opera di Hindemith andò in scena, prima della recente ripresa scaligera, fu nel 1978, all'Opera di Roma, con la regia di Giorgio Pressburger, scene e costumi di Mario Ceroli, e la direzione di Marcello Panni. In mezzo a contestazioni, soprattutto cattoliche. Per il programma di sala dell'Opera, il 'rossiniano' Bruno Cagli scrisse allora questa presentazione che ripubblichiamo.

Archivio storico dell'Opera di Roma



Quando, il 4 giugno 1921, il ventiseienne Hindemith presentò al Landestheater di Stoccarda i suoi due primi lavori teatrali poté apparire, e per tanti aspetti in effetti era, un vero catalizzatore di tutte le tendenze artistiche che in quegli anni travagliavano e rendevano estremamente vitale il mondo culturale della Germania del dopoguerra. Che Hindemith

avesse affrontato il mestiere di musicista con doti tecniche eccezionali era già evidente dai suoi primi lavori cameristici. Ora il teatro e le prime opere per orchestra dimostrarono che la sua maestria nel dominare le forme codificate si associava ad una notevole capacità di appropriarsi degli stimoli offerti dai movimenti culturali più eterogenei. A distanza di anni è certo ben chiaro che la vocazione dell'autore

di avanguardia non si addiceva al musicista che avrebbe tentato di far vivere in rinnovata concordia passato e presente, il suo presente. Ma in quel 1921 tutto era troppo vicino e in fermento perché fosse possibile un giudizio sereno, e del resto Hindemith si gettò sul teatro con una veemenza pari a quella con cui si dette a scrivere musica sinfonica e da camera e con cui si mise a far l'esecutore. Il primo testo messo in musica per il teatro fu dunque quel 'Morder, Hoffnung der Frauen' (Assassino, speranza delle donne) che Oskar Kokoschka aveva pubblicato nel 1907 e che, accettando certi schemi, può essere considerato il primo dramma interamente espressionista. E non era un caso che fosse un pittore ad aprire la strada ad un tipo di teatro in cui l'intreccio con la sua logica veniva messo completamente in disparte e sostituito da una tavolozza di effetti emergenti dalle plaghe del subconscio o dell'anima (come si seguitava a dire) il cui grido irrefrenabile, l'Urschrei doveva diventare per quegli autori una specie di divisa e di fine liberatorio. Certo il grido dell'anima espressionista aveva già avuto modo di vivere in 'Erwartung' di Schoenberg, che è del 1909, ma Hindemith, il che sarà pure una spia interessante della sua saggezza nel conciliare, riuscì ad andare in scena

con 'Morder', tre anni prima del suo meno fortunato e accettato rivale, la cui opera giunse sul palcoscenico soltanto nel 1924.

Il primitivismo (o se vogliamo l'amore per il primigenio e l'immediatamente espressivo o il più scopertamente tale) che contraddistingue l'opera su soggetto di Kokoschka ebbe un abile e forse ancor più interessante pendant nella seconda opera, la commedia per marionette che rimane intitolata 'Der Nusch-Nuschi' che Hindemith scrisse su libretto di Franz Blei. Qui egli sperimentò con successo le forme chiuse ed introdusse tutta una serie di danze in uso nel cabaret e nei locali notturni d'oltre Atlantico con una parata di umori satirici e grotteschi che suonarono condanna del linguaggio aulico post-wagneriano arroccato su temi nobili. La citazione del motivo che compare nel 'Tristan' nel momento in cui Re Marco scopre di essere tradito fu usato da Hindemith nel punto in cui il protagonista della commedia viene castrato come punizione del suo erotismo

sfrenato. Il che volle certo significare prender le distanze. Se solo si fosse notato come Hindemith aveva utilizzato quei ritmi e quelle danze come pure forme musicali, si sarebbe potuto divinare l'avvenire del grande conciliatore. Ma il dittico suonò in quel momento profondamente dissacratorio e pochi dopo la prima di Stoccarda, Hindemith si apprestò a completarlo con un terzo lavoro.

E fu appunto la 'Sancta Susanna' che andò in scena a Francoforte nel marzo del 1922 e che suscitò ben prevedibile scandalo seguito dalla sospensione delle recite. E anche questa volta, Hindemith aveva at-

tinto, per il soggetto, ad un lavoro che rappresentava in tutti i sensi uno dei primi momenti dell'espressionismo teatrale.

Per destino o per vocazione (il che può far lo stesso) August Stramm aveva rappresentato quanto di indefinito e sfrenatamente velleitario vi era stato nel nascente espressionismo letterario. Era nato a Muenster, nella Vestfalia, nel 1874 e per volere del padre aveva seguito una grigiamente onorevole carriera nelle poste, fino a giungere al grado di ispettore e al ruolo di funzionario nel ministero a Berlino. Contemporaneamente si laureava in filosofia a Brema. Né la carriera né il dottorato possono in alcun modo imparentarsi con la sua produ-

zione, se non fosse per effetto di un irrefrenabile spirito eversivo. La morte di Stramm fu più coerente con la sua arte. Appena quarantenne cadde sul fronte russo nel settembre del 1915.

A partire dal 1911 aveva pubblicato, sulla rivista 'Der Sturm' alcune poesie e negli ultimi mesi della sua vita si era dedicato anche al teatro che, insieme ad alcune piccole raccolte di poesia, andò ad arricchire il suo lascito. Ma più che di lavori teatrali veri e propri si trattava di schemi e di ipotesi di teatro. Come la poesia di Stramm aveva prediletto il frammento spinto fino al monosillabo, così il suo teatro consisteva per lo più di frasi interrotte da puntini di sospensione e, dal punto di vista dell'azione, di allusioni o di svolgimenti ed accadimenti ipotizzati. La 'Sancta Susanna', che uscì nel 1914, adotta in pieno questo registro. E' facile scorgere le suggestioni a cui Stramm soggiaceva in questo brevissimo testo. Da un lato naturalismo e simbolismo, dall'altro il desiderio di spingere alle estreme conseguenze il



Chiara Muti



tema dell'erotismo sulla via già percorsa, gloriosamente, dal vero padre dell'espressionismo letterario, Frank Wedekind. Ma conseguenze ancor più estreme di quelle proposte da Wedekind con 'Fruehlings Erwachen' (Risveglio di primavera) con 'Hidalla' e con le due tragedie che compongono 'Lulu' non erano raggiungibili se non dirottando verso il simbolismo ed il misticismo.

Così alle spalle di Stramm non è difficile scorgere Maeterlinck, a cui riconduce il clima irrealista, carico di incubi, presentimenti e simboli, del breve dramma. Nella chiesa, ai piedi del crocifisso, Suor Susanna e Suor Klementine sono turbate dagli afflivi dei lillà, dal rumore del vento, dal risuonare di note (es klingt... ein Ton; risuona... una nota). Si sente lo scalpiccio di passi e il singulto di voci femminili.

Nella notte l'incanto cresce e si fa spasmodico il ricordo della colpa di una suora che commise peccato con l'immagine del crocifisso e il cui corpo fu murato insieme con le pietre della chiesa.

L'azione resta inesistente ed è ricondotta alle frasi spezzate di Klementine e Susanna, all'apparizione di un grosso ragno, al breve momento di esasperazione di Susanna che si strappa il velo e il soggolo. Nel finale le arcate della chiesa risuonano di un triplice grido ripetuto tre volte ciascuno: Beichte, confessa, Satana e, il terzo, ripetuto da Susanna: Nein.

La chiusa è dunque una esaltazione della passione viva a carnevale di Susanna che appare quasi aureolata nel semicerchio delle monache accorse per il mattutino.

La stesura del libretto, per la quale Hindemith si rivolse ad Hermann Uhticke, si mantiene molto vicina all'originale. Il tema dell'erotismo sfrenato di 'Nusch-Nuschi', rivissuto in ritmi e danze molto liberi, qui viene invece risolto con una partitura centripeta al massimo. Hindemith adotta

su larghissima scala il politonalismo ed una continua oscillazione ritmica (per lo più tra i 3/4 e i 2/4). Il tutto è riconducibile ad un unico tema fondamentale, per cui l'opera è stata definita monotematica. Ma da questo tema, dal suggestivo cromatismo e non privo di richiami modali, la musica sembra, più che discendere, essere continuamente attratta. Forse solo il 'Castello di Barabablù' di Bartok mostra, in quegli anni, un simile sfruttamento di un solo tema fondamentale.

La tensione si addensa in massicci aggregati armonici,

mentre altre volte il suono si fa esile e lontano. Per questo Hindemith usa l'organo dietro le quinte, che esegue quasi esclusivamente note tenute, e sempre dietro le quinte, tre flauti e tre ottavini. A questi strumenti più che ad altri sono demandati gli effetti sonori del vento, dello stormire delle fronde, del canto dell'usignolo. Nel finale, prima dell'ambigua ed esasperata apoteosi, risuonano anche le campane. Ma va detto che anche questo simbolismo sonoro, a cui Hindemith rimarrà in parte fedele anche in opere successive come 'Cardillac', non è mai esteriore. Anche in 'Sancta Susanna' Hindemith conferma la sua vocazione di classico dei tempi nuovi, se per classico si intende fedeltà alle forme ed alle possibilità espressive della propria arte, con il rifiuto dell'imitazione delle altre. In tal senso l'adesione all'espressionismo è soltanto parziale.

Le suggestioni letterarie e pittoriche infatti sono inserite nel discorso armonico e divengono dunque elusivamente e strettamente musicali. Così Hindemith restava alieno sia da quel velleitarismo che contraddistingue alcuni esponenti di quella scuola, compreso come si è detto Stramm, sia anche dalla vocazione alla rottura con la tradizione. Il desiderio onnicomprensivo di far musica, proprio dell'artigianato musicale di Hindemith, è già tutto in 'Sancta Susanna'.

Passando come il protagonista di 'Cardillac' (opera emblematica della sua poetica) tra la folla e le esperienze del mondo circostante, l'artista ne trae stimoli per rientrare poi all'interno del suo laboratorio intento a quel lavoro di cesello di cui non può fare a meno, e da cui gli riesce impossibile separarsi.

(Per gentile concessione dell'autore)



Sancta Susanna all'Opera di Roma

TUTTI SCOMUNICATI

di Marcello Panni

Le tumultuose rappresentazioni del 1978 nel racconto del direttore dell'opera. Ora la Santa Susanna di Ravenna viene coprodotta con il teatro dell'Opera di Roma, dove forse approderà nelle prossime stagioni. Ieri come oggi ancora contestazioni e scomuniche?



Nel 1963 ho avuto la fortuna di conoscere molto da vicino Paul Hindemith, con la sua inseparabile moglie Gertrud, detta da lui la Leonessa, (in ogni fotografia autografata o nelle cartoline natalizie la disegnava così, accucciata ai suoi piedi). Venne a Roma a dirigere l'Orfeo di Monteverdi alla Filarmonica portando con sé il gruppo barocco Musica Antiqua Koeln, allora una novità, ed eseguì la sua trascrizione,

che per l'uso di cornetti, regale, liuti, viole da braccio e da gamba, per quei tempi suonava filologica. In quell'occasione fui messo al pianoforte per le prove di sala e la sua semplicità di modi mi conquistò; la sua figura di grande protagonista del '900, musicista a tutto tondo, compositore, violista, direttore, didatta, musicologo, mi marcò più di quanto allora ne fossi cosciente. Giovane adepto delle avanguardie bouleziane (Schoenberg è morto, Berg un romanti-



cone, Stravinsky un rotame, figuriamoci Hindemith!) fu per me una rivelazione.

Tra parentesi fu proprio quell'Orfeo di Roma a procurarmi la febbre per la musica barocca che sfociò in una mia trascrizione "hindemithiana" del Giasone di Cavalli, (Genova 1972) e più tardi nel Flaminio pergolesiano, (San Carlo 1982) che riscosse un successo mondiale. Hindemith morì l'anno dopo (1964), appena il tempo di seguirlo a Vienna, il mese dopo l'Orfeo, come suo ospite alle prove di un concerto bruckneriano che dirigeva alla Philharmonie (altra novità per un giovane italiano). Eseguiva inoltre quella che fu la sua ultima opera, una bellissima 'Messa per coro a cappella', in prima assoluta alla Piaristenkirche, a ingresso gratuito per il pubblico

dei fedeli. Che lezione di modestia! Con lui e Gertrud visitai la cattedrale di Vienna, di cui conosceva ogni pietra, e parlargli, in quelle giornate viennesi davanti a un boccalone di birra, delle sue famose 3 opere in un atto espressioniste degli anni '20, di cui aveva vietato la rappresentazione. Piccato, energicamente mi rispose di averle rinnegate sia per ragioni musicali "una ragazzata, non sapevo il mestiere" sia morali "un'oscenità gratuita e provocatoria". Era in effetti diventato un fervente cattolico e quelle tre "ragazzate" erano per lui solo un peccato di gioventù.

Non valeva la pena neanche di raddrizzar loro le gambe, come già aveva fatto (ahimè) con tutte le sue migliori composizioni di quell'epoca.

Questa risposta mi incuriosì ancora di più, e dopo la sua morte mi procurai da Schott, con il consenso di Gertrud, le partiture ripudiate.

Mi parve subito che, delle tre, 'Sancta Susanna' fosse la più riuscita. Ne proposi l'esecuzione a Francesco Siciliani per la Rai di Torino e la registrammo nel 1971 con la straripante voce di Marjorie Wright nel ruolo di Susanna. Mancava la rappresentazione scenica a convalidarne il valore. Riuscii a convincere



Archivio storico dell'Opera di Roma

Gioacchino Lanza Tomasi a darne una prima italiana all'Opera di Roma. La regia fu affidata a Giorgio Pressburger, il più mitteleuropeo dei giovani registi italiani e insieme andammo a convincere Mario Ceroli a debuttare come scenografo. L'idea era di sfruttare la sua famosa sagoma lignea dell'uomo di Leonardo, tuttora all'aeroporto di Fiumicino, per raffigurare il Crocifisso davanti a cui la castissima Sancta Susanna in un'afosa notte d'estate, perde il senno e si denuda in un'estasi mistico-sessuale. Per evitare imbarazzi, non era poi la piccola soprano di colore Felicia Weathers, procace Salome nella stagione precedente, a spogliarsi nuda e agitarsi sotto il Cristo, ma una professionista di striptease, scritturata come comparsa. Fin qui, per l'astrazione della sagoma

e con la sostituzione della cantante nella scena del nudo, dopo 'Hair' già tra i luoghi comuni del teatro, nulla da eccepire.

La pietra dello scandalo fu invece il finale quando ai primi deliri di Susanna scesero dalla soffitta una pioggia di uomini di Ceroli/Leonardo di tutte le dimensioni ma a testa in giù, simbolo diabolico, Cristo vilipeso.

A proclamare con lettere ai giornali il sacrilegio, fu lo stesso cardinal Vicario con una scomunica per l'Opera di Roma, la sua équipe e gli spettatori.

A muovere i fili in realtà, a sabotare lo spettacolo, inviando cortei di pie donne, davanti al Teatro dell'Opera, innalzanti cartelli veementi contro la profanazione di Roma città santa, era un personaggio romano della Democrazia Cristiana andreottiana, in cerca di benemeranze con il clero, un certo Tonini. L'opera andò in scena comunque con grande successo, e Paul Hindemith dall'alto dei cieli avrà scosso la testa dicendo "te l'avevo detto di lasciar stare questo mio errore giovanile e peccaminoso..." @



Angelo Fabbrini in esclusiva
per Music@

ALLA SCOPERTA DEL PIANOFORTE

a cura della redazione

Il celebre 'mago' dei pianoforti ha deciso di rivelare i segreti del mestiere, i fatti curiosi della sua ormai lunga carriera, i rapporti con grandi pianisti, a cominciare da Arturo Benedetti Michelangeli, che ha frequentato per quasi vent'anni. Per cominciare qualche consiglio per pianisti e studenti di pianoforte. Dal prossimo numero il racconto degli anni passati al fianco di Benedetti Michelangeli.

Si va da Fabbrini, per studiare. Con questa intenzione, negli anni, sono andati a Pescara, nell'atelier di Angelo Fabbrini, diversi tecnici giapponesi inviati direttamente dalle Case costruttrici del loro paese per specializzarsi sui pianoforti 'da concerto'. Hanno imparato molto dalla sua frequentazione.

Intanto ci spiega cosa vuol dire 'preparare' un pianoforte da concerto?

Non ho mai avuto la pretesa di insegnare; semplicemente, ho detto loro, state qui e vedete cosa so fare, senza nascondere le cose più difficili di questo lavoro. Le prime volte arrivavano con prestampati che volevano che io riempissi. Gli ho subito detto: lasciamo stare tutto questo; piuttosto, seguitemi nella lavorazione; se notate che qualcosa sapete farla meglio di come la faccio io, vi ringrazierò. Hanno riso. Devo, però, ammettere, che fra loro c'era chi aveva idee interessanti, del resto io ho sempre amato il lavoro di gruppo;

non ho mai voluto nascondere a nessuno quelli che vengono considerati 'i segreti' di questo lavoro. Accordare, intonare, regolare sono tutte operazioni importanti che molti tecnici sanno fare bene, ma è fondamentale saper individuare la caratteristica di uno strumento. Alcuni mesi fa ero ad Amburgo, per scegliere due strumenti per altrettanti destinatari, uno dei quali non lo conoscevo; per lui ho scelto il pianoforte basandomi esclusivamente sulla mia sensibilità; l'altro lo conoscevo, e per lui ho scelto un altro degli otto strumenti che avevo provato. Quando è venuto il Maestro, il secondo, abbiamo riscontrato che aveva scelto esattamente lo strumento che io avevo indicato come adatto a lui. E' una cosa molto importante, perché gli strumenti, fortunatamente, non sono tutti uguali. Le racconto un altro fatto, assai indicativo. Avevo venduto uno strumento all'Accademia di Santa Cecilia; la prima volta che il maestro Pollini l'ha suonato se ne è innamorato al punto da chiedere al prof. Cagli di cederglielo per i suoi concerti, io lo avrei poi rimpiaz-

zato con un altro strumento; e così è stato. Riguardo ai tecnici giapponesi, voglio precisare che erano tecnici bravissimi, già formati per il 'servizio concerti'. Uno di essi, tre anni fa, dopo essere stato da me per circa due anni, un giorno mi disse: signor Angelo, devo dirle che alcune cose Lei non me le ha insegnate. Ed io: che dici? Non ho insegnato mai nulla a nessuno, non sono mai salito in cattedra; questo strumento - ribatté - ha qualcosa di particolare che io non conosco. Cosa- gli ho domandato. Tornerò dal Giappone perché devo capire cosa ha di particolare questo strumento. E così ha fatto; è tornato, è rimasto ancora due mesi nel mio laboratorio e mi ha detto di aver appreso dell'altro. Quel pianoforte aveva in effetti qualcosa di particolare. Uno dei maggiori tecnici di Casa Steinway, il sig. Griffig, mi disse in una delle mie visite alla fabbrica di Amburgo: 'senti, Angelo come ti sembrano questi pianoforti?' - indicandomene alcuni che voleva che io provassi - 'perché sai, visto che lavoro da mattina a sera su questi strumenti, mi piace confrontarmi con chi viene da fuori

dalla fabbrica'. Aveva ragione. Perché i pianoforti, non mi stancherò di ripeterlo, non sono tutti uguali, ognuno nasce, senza esagerare, con una sua 'personalità' sonora. Ed è quello che aveva capito il tecnico giapponese, al quale feci notare che non è opportuno modificare forzatamente le caratteristiche di uno strumento, meglio assecondarle. Posso, invece, vantarmi di saper individuare lo strumento giusto per questo o quel pianista, questa o quella sala, certificato dall'attestato che, alcuni anni fa, il Presidente della Steinway mi ha consegnato per aver acquistato, negli anni, il "duecentesimo" pianoforte da concerto D-274. Io stesso mi sono meravigliato; come, io che abito a Pescara, ho acquistato per pianisti e sale da concerto, tanti strumenti? Vuol dire che in molte occasioni ho indovinato la scelta, tant'è vero che diversi artisti hanno acquistato il pianoforte dopo averlo apprezzato in un loro concerto.

La stessa domanda, in altro modo. Lei va in fabbrica e sceglie fra tanti strumenti due di essi. Perché proprio quelli, secondo quale criterio li sceglie, preferendoli agli altri?

Ero ancora molto giovane quando ebbi la fortuna di lavorare per un periodo alla Steinway; la sera andavo solitamente nel grande salone a vedere i nuovi strumenti allineati. Provandoli dicevo a me stesso: come mai questi strumenti sono uno diverso dall'altro? Di uno in particolare, così diverso da tutti gli altri, chiesi ragione al sig. Albrecht, uno dei più famosi tecnici, il quale mi disse: fammi vedere la tua mano; guarda le impronte delle tue dita; guarda anche la mia e osserva, sono uguali? No. La stessa cosa accade al legno, non si presenta mai nella stessa configurazione. Aveva ragione; in seguito l'ho constatato ogni giorno nella mia attività. Il pianoforte che il m.o Radu Lupu mi chiede da qualche tempo, e che io tengo solo per lui, è diverso da quello utilizzato da altri concertisti; il pianoforte del m.o Pollini non ha niente in comune con quello del m.o Brendel. Ogni strumento ha già una sua 'natura' che io non forzo mai, la assecondo semplicemente. Se un pianoforte è per sua natura 'dolce', diciamo così, anche se non è il termine giusto ed io voglio farlo diventare "brillante", non ha senso; quando ho bisogno di uno strumento bril-

lante, cerco quello che, per sua natura, è già brillante. Questo convincimento e questa sensibilità derivano dall'aver lavorato su tanti strumenti e soprattutto dal lavorare per tanti pianisti, le cui indicazioni affinano anche la sensibilità del tecnico. Una particolare attenzione a tal proposito ce l'ha il m.o András Schiff il quale dispone di vari strumenti, che spaziano dal 1850 ai giorni nostri, e che usa con particolare maestria, a seconda dei programmi. Le faccio ancora un altro esempio: ho consegnato di recente un pianoforte ad un grande teatro e nella scelta non ho potuto non tener conto del fatto che quello strumento doveva essere adatto a quello spazio e che spesso avrebbe suonato in orchestra o accompagnato dall'orchestra: altri elementi da tenere sempre presenti nella scelta di un pianoforte. Una volta ho fatto una pazzia, ho provato dieci strumenti e mi piacevano tutti e, discutendo con il direttore ad Amburgo, che non me li poteva vendere, me li sono fatti dare tutti. Un giorno portai alla Scala due strumenti al m.o Weissenberg, per un concerto; quando mise le mani su uno dei due, mi disse: Angelo, ti avevo detto che questo non lo volevo. Restai di stucco. Chiamai in ufficio





e chiesi di controllare la matricola di quel pianoforte e mi risposero che, a Vicenza, non volle suonare su quel pianoforte.

Perciò non bisogna parlare di 'capricci' dei pianisti, loro lavorando tante e tante ore sullo strumento acquistano una sensibilità straordinaria; è nostro compito assecondarli, fidandoci di quello che ci dicono.

Nel suo negozio c'è una fila di magnifici strumenti. Cosa gli fa nel periodo in cui sono qui?

Vanno curati. Si possono fare alcuni interventi, magari sulla tastiera; c'è per esempio chi la vuole leggera, scorrevole, e questo si può fare, ma sul suono non transigo, ogni strumento deve mantenere il suono che lo caratterizza.

Due anni fa, tanto per esemplificare, nella sala grande del festival di Salisburgo si è ascoltato Pollini nella 'Sonata in si minore' di Liszt. Ascoltando veniva da domandarsi a cosa servisse tanta cura dello strumento se poi si suona in una sala che per la grandezza vanifica ogni cura del suono?

Intanto serve a chi suona. Non sono d'accordo con tale impressione, è difficile essere obiettivi. Comunque, quello delle sale è un altro problema e noi cerchiamo di dare uno strumento che, per il suono e la meccanica, risponda alle richieste dell'artista.

Ma quando un pianista suona lontano dall'Europa che fate?

Abbiamo mandato tanti strumenti in giro per il mondo e poi siamo sempre pronti a partire con altri strumenti, in casi particolari. Talvolta lo strumento dipende anche dal repertorio. Per tornare al m.o Pollini,

anch'egli desidera provare diversi pianoforti prima di un concerto.

Ma è lo stesso sul quale studia?

No, studia su altri strumenti. E poi, andando lontano, negli USA, in Giappone o in Cina, c'è sempre uno strumento che parte dall'Italia, come facciamo per il m.o Andrés Schiff e facevamo per il m.o Arturo Benedetti Michelangeli ed il m.o Alexis Weissenberg. Lo strumento arriva sempre qualche giorno prima, per dargli il tempo di assestarsi nel nuovo ambiente.

Gli archi tutti, ma ancor più quelli storici, hanno bisogno di un 'conservatore' che li tenga in perenne allenamento. Vale anche per i pianoforti?

Le cose stanno un po' diversamente, perché un pianoforte del 'servizio concerti' si tiene sempre in ordine. Per gli strumenti che vengono usati poco, beh, a quelli bisogna ogni tanto 'rinfrescare' la memoria del suono.

A tanti bravi studenti offriamo quindi la possibilità di suonare questi meravigliosi strumenti. E comunque io non voglio che gli strumenti restino a lungo inutilizzati.

Nei suoi molti anni di lavoro a fianco di grandi pianisti ed al servizio della musica, ha conosciuto, frequentato e lavorato per pianisti di almeno tre generazioni: pianisti che oggi hanno (o che avrebbero avuto) sui settanta-ottant'anni, quelli sulla cinquantina, e l'ultima generazione, trentenni o giù di lì. Ha notato un cambiamento generazionale, nei gusti, nelle richieste, nelle esigenze anche tecniche?

Ci sono differenze di scuole, que-

ste sì, e differenze tra pianisti, fra generazioni meno; a noi non resta che attenerci a quello che ci chiedono. Il m.o Michelangeli i rulli dello scappamento li sceglieva uno per uno.

Io porto sempre strumenti di pregio, ma mi auguro sempre e comunque che qualcuno non mi chieda di modificare le loro caratteristiche. Per quel che mi riguarda, cerco di sbagliare il meno possibile.

A chi voglia acquistare un pianoforte, quale consiglio darebbe?

Se fa il concertista, gli consiglieri di rivolgersi alle più prestigiose Case Europee.

I pianoforti giapponesi sono validi dal punto di vista della meccanica; per il 'suono' c'è una tradizione europea che è diversa. Ci sono però anche alcuni pianisti che suonano su pianoforti giapponesi e li preferiscono...

Come faceva Richter. Secondo lei, lo faceva per snobismo o perché era veramente soddisfatto?

Non lo so. Se stiamo ai dati, più del 90% dei concerti mondiali si tengono su pianoforti Steinway & Sons. Altri prestigiosi marchi quali Bechstein, Fazioli e Bösendorfer tengono alta la tradizione dei pianoforti europei.

(continua sul prossimo numero)



Gustav Mahler secondo Pappano

Impudicizia dei sentimenti

di Antonio Pappano

Nel corso di un pubblico incontro al Maxxi di Roma, per la rassegna 'Contemporaneamente' - elementi di contemporaneità nelle arti e nella cultura - Pappano, interrogato da Marino Sinibaldi, direttore di Radio Tre, ha spiegato cosa voglia dire per lui la contemporaneità in musica, e come tale contemporaneità si incarni massimamente in Gustav Mahler e nella sua musica; ma non solo in lui.



Foto Musacchio. Accademia Santa Cecilia

In un periodo della mia carriera ho detestato la musica di Mahler; non l'avevo mai diretta, la trovavo eccessiva. Ora ho avuto un ripensamento, dovuto anche al fatto che dirigendo anch'io un teatro, condivido con Mahler la passione per l'opera, che mi porta a vedere, ad immaginare sempre nella musica una situazione teatrale. Anche la sinfonia - senza 'programma', a differenza del 'poema sinfonico' - ha qualcosa di teatrale, perché la stessa 'forma-sonata'

ha in sé la struttura di un conflitto. Mahler prende la sinfonia e ad essa affida il compito di 'incapsulare il mondo'. Mahler racconta sempre qualcosa, non una semplice situazione, ma l'essere umano, la sua psicologia. Sulla stessa strada di Mahler, prima e dopo Mahler, incontriamo anche altri musicisti. Hector Berlioz, ad esempio, la cui 'sinfonia fantastica', basata sull'effetto delle droghe, racconta dell'essere umano e di una storia d'amore finita male - qualcosa di assolutamente nuovo. Franz Liszt, altro esempio in

tal senso, nel suo visionario 'Faust', crea tre pezzi caratteristici che descrivono un personaggio: solitudine, dubbio, intelligenza, passione, desiderio. Liszt ha creato un nuovo 'senso del tempo' nella musica; egli domanda di lasciare questo mondo e di entrare in un'altra sfera. Anche Richard Wagner si interessa dell'essere umano, benché il suo sia un superuomo ripescato nella mitologia. Ad onor del vero, il primo compositore a mettere nella sua musica qualcosa che egli stava vivendo personalmente fu Ciaikovskij: morì otto giorni dopo aver scritto la Sinfonia n.6, 'Patetica'... Mahler, in quanto uomo, aveva seri problemi, alcuni di carattere religioso, altri di identità, ed altri ancora procuratigli dal suo matrimonio. Non c'è compositore che fa entrare nella musica i particolari della sua vita personale come lui. Ha un grande amore per l'umanità, per il prossimo, ed un amore ancora più grande per la natura, soprattutto per il 'magico' della natura; ma non si esime dal confrontare la perfezione della natura con l'ipocrisia dell'uomo. Mahler, che nella Sinfonia n.1, ad esempio, racconta il risveglio del mondo ed elabora la sua personale relazione con la natura, rivela di essere, in certo modo, affetto da una malattia tipicamente moderna: l'egoismo. Mahler può essere ben rappresentato dalla sua 'fissazione sull'ego'. In tal senso egli è chiarissimo, imbarazza addirittura quando si pensa fino a quale punto egli si scopra. Ecco la sua grande novità. Fa uso di una lingua musicale nuova? Forse, ma in lui non ci sono grandi scoperte linguistiche; utilizza lo 'sviluppo' della forma sonata ma non lo 'elabora', lo 'tortura'. Negli anni Sessanta Leonard Bernstein fu il primo a far capire quella musica, eseguendo Mahler a Vienna. Arnold Schoenberg, al contrario, abbandonando la tonalità, ha abbandonato anche una serie di regole 'scientifiche', e così facendo ha fatto sì che l'atonalismo non sia più in grado di comunicare. Come si dice? Ha gettato con l'acqua anche il bambino. Nella musica contemporanea raramente trovano spazio l'umorismo, lo scherzo; perché questa musica ha difficoltà a descrivere la 'pace' la 'quiete'; e la dissonanza non dà spazio a contrasti. Certo affascinano i colori, colpisce il grande artigianato, ma comunicativa emozionale: zero! Ho diretto un centinaio di pezzi contemporanei; e posso dire che sono tutti uguali. Come il pubblico dell'Auditorium sa, io cerco di convincerlo ad ascoltare con attenzione tale musica, se non altro interessandolo ad osservare lo spettro dei colori strumentali, enormemente ampliato. Nella scelta di tali pezzi tendo sempre a privilegiare quelli dove c'è anche la parola, perché la parola ha una forza incredibile, e perché la parola aiuta la musica. Un esempio. Se faccio la musica di Hitchcock, quella musica senza l'assassino è sprecata. Vogliamo anche dire che la musica da film ci ha in qualche modo viziati? La musica contemporanea, quella buona, va contro

questa tendenza del pubblico; siamo purtroppo una generazione che dà maggior peso all'occhio, ed è forse per questo che l'arte, anche quella contemporanea, è in certo senso più facile. Il compito del direttore nella musica contemporanea sembra ridursi a mettere tutto in ordine, a tenere tutto sotto controllo; ma questo nella musica, in qualunque musica, è solo il punto di partenza. Ritengo che sia mio compito 'far vivere', e lavoro per 'dar vita' a questa musica, come alla musica in genere. Faccio musica contemporanea non perché piaccia al pubblico, ma per tenerlo informato, aggiornato sulle novità in campo musicale. Gli artisti devono aiutare il pubblico... L'espressione non può esaurirsi nella precisione, ma deve mirare alla comunicazione ed alla bellezza. Un pezzo contemporaneo esige molto dall'ascoltatore, a lui chiede una grande concentrazione alla quale egli non è abituato. Io stesso, pur affascinato dalle novità della musica contemporanea, faccio fatica a capire l'architettura della musica, la sua struttura complessiva; come fatico a capire perché devo fare un così grande sforzo per avere risultati minimi. Vorrei che i compositori tornassero a considerare la 'discorsività' contenuta entro i due estremi della 'pace' e del 'conflitto'; per avere la dissonanza occorre prima la consonanza, e viceversa. Non c'è alternativa. Nel mio compito di divulgatore io sono aiutato dalla parola, senza di essa la mia azione sarebbe inutile. Faccio due esempi. Se voglio spiegare Pollock dico che una sua opera ha una 'forza concentrata', e direi la stessa cosa qualora parlassi del 'Sacre' di Stravinskij o della 'Quinta' di Beethoven. La musica contemporanea, invece, brilla per 'professionalità'; oggi anche i musicisti-strumentisti, e gli esecutori in genere, non 'suonano per la vita'; vivono per una routine, anche se di lusso. Tornando a Mahler, colpisce il fatto che alla fine di una sua sinfonia, anche se molto lunga, il pubblico chieda ancora altro: è il frutto di una caratteristica tutta moderna, il voyerismo. Io faccio il direttore d'orchestra perché altri hanno deciso per me. Da giovane suonavo il pianoforte ed anche bene; accompagnare i cantanti mi piaceva e sapevo farlo. Poi qualcuno mi ha ascoltato, osservato e mi ha detto che avevo le qualità per fare il direttore. Certo mi mancava la tecnica direttoriale, però avevo energia per comunicare. Arrivando a Roma ho trovato un'orchestra con caratteristiche 'italiane' - un suono basato sulla vocalità, rotondo, sensuale, in qualche modo 'teatrale' - ma 'addormentata'; in questi anni ho lavorato ad ottenere di nuovo la 'teatralità' del suono, il calore senza che ciò voglia dire che devono suonare sempre come se stessero accompagnando 'o sole mio'. Sono aiutato in questo lavoro quotidiano dal fatto che i musicisti tengono molto al successo, hanno voglia di dimostrare cosa vuol dire essere italiani anche nel suono dell'orchestra.

(Testo raccolto da Pietro Acquafredda)



Il 6 maggio 1905 si inaugurava il Teatro di Villa Torlonia

FESTA PRINCIPESCA A ROMA

di Elisabetta Guarnieri

Tutta la nobiltà fu invitata alla prima de 'Il profilo di Agrippina', una curiosa operetta scritta per l'occasione. A fare gli onori di casa Don Giovanni Torlonia. Dopo poco più di un secolo un recente restauro ha riportato quel magnifico edificio agli antichi splendori. Ora si attende la decisione comunale sulla sua riapertura e sulla conseguente attività artistica, che, si spera, di qualità.

6 Maggio 1905, ore 21. Gli imponenti cancelli di Villa Torlonia si spalancano, lasciando entrare la più raffinata aristocrazia romana: luci soffuse, alberi e siepi potati alla perfezione, marmi tirati a lucido, signori in smoking e madame imbellettate, c'è aria di gran festa. A fare gli onori di casa è Don Giovanni Torlonia, che decide, dopo tanti anni di chiusura, di riaprire al pubblico le porte della Villa di famiglia e, per l'occasione, di inaugurare il grazioso Teatro, costruito oltre mezzo secolo prima, con un'operetta composta appositamente dal conte Pietromarchi, su libretto del marchese Sommi-Picenardi: "Il profilo di Agrippina". L'intreccio, molto semplice, gira intorno alla figura di un ricchissimo signore americano che, giunto in Italia, intende prendere moglie e va alla ricerca di un "profilo" il più simile possibile a quello dell'imperatrice Agrippina, ritratta su una moneta che porta sempre con sé. Incappa, quindi, in una avvenente signora effettivamente somigliante al ritratto: questa, si fingerà vedova e si farà da lui promettere di accondiscendere ad ogni richiesta... La Neo-Agrippina riuscirà così a "maritare" le sue due

figlie con una cospicua dote, inconsapevolmente concessa dal ricco americano, il quale resterà, infine, a bocca asciutta.

L'operetta è tutto un succedersi di quadri irriverenti, impreziositi da coinvolgenti balletti (vd. "Cake Walk") e dalla partecipazione di attori - la duchessa Farnese, il conte Capasso - molto conosciuti, secondo la cronaca del tempo.

E' strano pensare che questa appena descritta sia l'unica occasione in cui il Teatro di Villa Torlonia sia stato protagonista di un allestimento. La difficile storia della sua edificazione comincia nel 1840, quando l'allora proprietario della Villa, Alessandro Torlonia, affida i lavori all'architetto Quintiliano Raimondi, lavori che avanzarono in modo piuttosto travagliato, caratterizzati da continue interruzioni: prima la morte del suddetto architetto, poi la malattia della giovane moglie di Alessandro, Teresa, e un altro lutto - la morte di una figlioletta della coppia - segnarono dei bruschi e perpetuati arresti. Tuttavia, dall'iscrizione presente sulla facciata, sappiamo che il Teatro dovette essere ultimato nel 1874, in coincidenza - finalmente - di un lieto

evento: la nascita di un nipotino di Alessandro. Il principe, avrebbe probabilmente voluto festeggiare con l'apertura dell'edificio, ma la morte della moglie Teresa stroncherà definitivamente il proposito. Un gran peccato che un Teatro del genere dovette rimaner chiuso. Si tratta di un edificio a pianta semi-circolare, con due ordini di gallerie e una capienza di oltre 500 spettatori... Non proprio un "teatrino" di corte quindi, anche se cortigiano era il suo carattere, concepito com'era per intrattenere nobili e personalità di spicco oltre che per celebrare i suoi proprietari. Lo stile impero rimarca, infatti, la ricchezza e l'eleganza dei Torlonia: l'impianto statuario si ispira al tema amoroso - allora pensato come omaggio all'unione di Alessandro e Teresa - la cui manifestazione più particolare è data da una serie di ritratti di figure insigni della nostra (e della classica) Letteratura con le rispettive amate, di fronte (Dante e Beatrice possono guardarsi l'un l'altra... finalmente!). Le decorazioni e gli affreschi sono opera di Costantino Brumidi, pittore talentuoso e raffinato, rimasto famoso per aver poi affrescato la cupola del parlamento americano, impresa che gli valse il titolo di 'Michelangelo degli Stati Uniti'. All'esterno la struttura, imponente, si snoda in un ampio propileo frontale, rialzato dal suolo per mezzo di una solida scalinata.

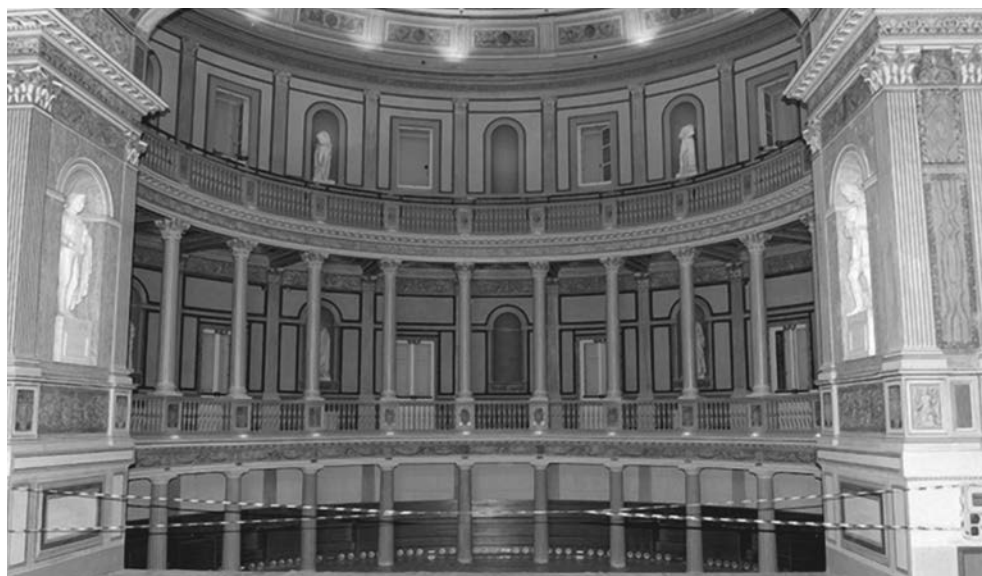
Alla morte di Alessandro, il bel teatro dovrà aspettare ancora molti e molti anni prima di vedere la luce: infatti l'erede del principe, Anna Maria - tutta intenta alla cura della sua religiosità - non mostrò intenzione alcuna di proseguire gli interventi di rilancio architettonico e culturale già avviati dal padre. Di fatto, l'unico momento di gloria dell'edificio sta nello spazio di una sera, quella del Maggio 1905. Dopodiché, anche il festaiolo Don Giovanni smise di occuparsene: il Teatro, insieme con tutti gli altri edifici, verrà ceduto dall'ultimo Torlonia - ormai solo e chiuso in se stesso a seguito della sua rovina politica - a Mussolini, che, com'è noto, abitò la Villa dal 1925 al 1943. Dopo di allora, non abbiamo notizie rilevanti sul Teatro e sulla Villa intera, che finirà ben presto in uno stato di abbandono totale. Solo a seguito di una poderosa mobilitazione degli abi-

tanti del quartiere e in tempi ormai recenti (1978) il Comune di Roma si decise ad acquistarla. Da subito, partirono vari progetti di riqualificazione degli edifici della Villa, i cui gioielli erano fino ad allora sconosciuti alla città, ma, per motivi molteplici - e immaginabili, il tutto rimase su carta. Il restauro effettivo iniziò solo molto tempo dopo, precisamente nel '93: da allora, in seguito a lavori che durano tutt'oggi, sono stati restituiti alla città il Villino Rosso (sede dell'Accademia delle Scienze), la Casina delle Civette, il Villino dei Principi e il Casino Nobile (anche sedi museali), il Villino Medievale, le Scuderie (oggi centro anziani) e la Limonaia (punto ristoro). Mancano all'appello le Scuderie Vecchie, la Serra Moresca e il Teatro, appunto.

L'unico tentativo in favore della (ri)apertura del Teatro, è della prima metà degli anni '80, ad opera dell'allora assessore alla cultura, arch. Renato Nicolini, il quale patrocinò e finanziò un'Associazione 'Teatro di Villa Torlonia', costituita da Michelangelo Zurletti, Fausto Razzi e Gabriele Ferro. Si voleva valorizzare l'esistenza di un così bel Teatro, con il sostegno finanziario del Comune. L'associazione ebbe vita breve: un paio di anni, nel corso dei quali fece rappresentare "Experimentum Mundi" di Giorgio Battistelli all'Aula Magna dell'Università "La Sapienza", e, al Teatro Valle, la "Dafne" di Marco da Galliano, con la direzione di Razzi, e la regia di Cobelli. Il restauro del teatro non fu neppure avviato e l'associazione si sciolse.

Di una riapertura ormai prossima del Teatro si tornò a parlare ai primi anni 2000, ma per la solita mancanza di fondi necessari al completamento dei lavori, la data venne più volte posticipata. Notizie degli ultimi tempi vogliono che sia entrata in campo la "Pirelli Cultura", che avrebbe stanziato gli ultimi milioni di euro necessari al completamento del restauro e avanzato una proposta di gestione.

Non sappiamo cosa sarà del Teatro, quello che ci auguriamo è che dopo aver "patito" tanto possa vedere al più presto la luce e, magari, che la struttura architettonica ottocentesca, molto ricca nei materiali e di gran pregio decorativo, sia cornice di degni spettacoli che ne ricalchino lo stile nobil-galante e il carat-





tere vezzoso. Proprio come riuscì benissimo a fare l'Operetta di quella sera tanto lontana...

Della quale, Domenico Oliva su 'Il giornale d'Italia', in data 8 maggio 1905, scriveva: "E' tutta una Satira, una rivista, come quelle che si usavano tempo addietro [...] spiritosa e alquanto pungente, ma non troppo, della cronaca odierna, ristretta alla società elegante della Capitale, anzi al pettegolezzo, sempre elegante, di questa società che si diverte e in fondo ci diverte. Piacque la burla a tutti, anche ai burlati: la presa in giro fu di soddisfazione generale e coloro

che si specchiavano, lungi dall'irritarsi con lo specchio, furono i primi a battere le mani e ad acclamare l'autore. Una commedia a chiave e dalla chiave molto facile, in cui agiscono personaggi che esistono realmente, dal nome appena mutato, riconoscibile senza fatica, [...] ecco che cos'è 'Il Profilo di Agrippina', ove v'ha qualche intenzione più seria di quella che vollero cogliere i plaudenti, più mordace di quanto non sia in apparenza, ove sotto la forma facile e ridanciana, si nasconde un po' d' amarezza e un po' di melanconia". @

CINEMATOGRAFO DI UOMINI E COSE

Alla 9,30 la sala era ricolma di spettatori; e si alzò il telone dopo un breve prelude orchestrale. L'operetta che ha inaugurato il simpatico teatro è dovuta a due signori del mostro mondo elegante: al marchese Sommi Picenardi, autore del libretto, e al conte Antonio Pietromarchi, autore della musica.

L'operetta è in tre atti e s'intitola "Il Profilo d' Agrippina", il quale profilo è nientemeno quello della sempre graziosa e seducente principessa di Paternò duchessa Farnese. L'operetta è tutta una satira finissima della vita mondana romana, dell'invasione dell'americanismo, degli intrighi amorosi tra i nostri signori a corteo di quattrini e ricchi di nobiltà e le signorine americane cariche di dollari. L'operetta termina infatti lietamente con due matrimoni fra due sorelle americane e due blasonati romani. Nel primo atto ci troviamo al Castello di Costantino, nel secondo in casa della duchessa Farnese, nel terzo al Grand Hotel. Sono tanti quadri che riproducono in parodia avvenimenti veri o verosimili del nostro gran mondo; è un cinematografo di cose e di uomini conosciutissimi, dai balli di beneficenza alle conferenze, ai "five o'clock". Ed ecco sfilare il principe Colonna, che porta la caramella per veder meglio addentro alle cose municipali; ed ecco il senatore Greppi che commenta aspramente col marchese di Rudini un articolo del giornale dell'on. Sonnino; ed ecco il conte San Martino che costruisce la nuova casa Goldoni; e il conte Scheibler, terribile cacciatore, che dopo la caccia alla volpe vuole istituire una caccia al leone, anzimai... Leonetto; ed ecco il principe Massimo, sempre galante con le belle donnine; ed ecco madame Leghait, che lancia nel gran mondo della beneficenza i nuovi arrivati dall'Inghilterra e dall'America.

Naturalmente la prosa si alterna alla musica, la quale è facile, graziosa, spigliata e merita molti applausi al conte Pietromarchi. Quasi ogni pezzo è bissato. Al primo atto la marchesa Bourbon Del Monte, irresistibile sotto le spoglie di ciocciaretta di... Piazza di Spagna (che vende le violette e sa con i signori essere cortese) deve bizzare alcune strofette che canta con molta verve; il conte Moroni è un rivale di Maldacea: ha detto con molto spirito due macchiette, l'una del "Bel Carlo", l'altra dell'"Uomo contento" e le bisstate tra grandi applausi. Al secondo atto è stato ripetuto un delizioso quartetto cantato soavemente dalla signorina De Luca Kennedy e dalla marchesa di Licodia, dal signor Menotti e dal conte Moroni. Al terzo atto suscitò un vero entusiasmo il "Cake-walker" ballato dal barone di Morpurgo in frak rosso e dal principe di Solofra, diventata ballerina procace, in vestaglia Lilla! Anche la quadriglia delle signore fu vivamente applaudita e bissata. Sostenne efficacemente la parte del protagonista il conte Capasso, un americano brillantissimo. Graziosa nelle vesti della duchessa Farnese fu la principessa di Paternò. Coadiugarono inoltre al buon successo dello spettacolo il conte Tosti, il signor Schnabl, ottimo nella macchietta del conferenziere svedese... scocciatore, il barone Giuseppe Campagna, il barone Coletti, don Baldassarre Ruffo, il conte Avogadro Di Quinto, il signor Magalotti. I cori erano composti dalle signore Edna De Martino, marchesa Capranica Del Grillo, contessa Guicciardini Moreno, madame De Gretz, donna Cecilia Gandini-Giustiniani, signorine Keen, le sorelle Costa, Nora Ruffo di Guardialombarda; e dei signori marchese Ciccolini, conte Manasci, cavalier Orant, E. Magalotti, i fratelli Blumenstil, marchese Bosco. Ebbero anch'essi la loro parte di applausi.

Negli intermezzi gli invitati furono accompagnati nelle sale del buffet, veramente sontuoso. La lieta festa - dalla quale tutti si auguravano dei bis che don Giovanni Torlonia, contentissimo della riuscita di questa prima prova, ha promesso di concedere - è terminata dopo la mezzanotte. All'uscita la villa fu illuminata a luce di bengala: era una fantasmagoria di colori di un effetto bellissimo. Agli autori dell'operetta fu improvvisata una simpatica dimostrazione.

("Il Messaggero", 7 Maggio 1905)

Villa Torlonia: il Parco della “Belle Epoque”

BOZZA DI PROGETTO (IDEA DI PAOLA PINTO)

Un’ambientazione unica, in cui ogni palazzetto ha il suo tema:

La **Torre Moresca** (dove si potrebbe creare uno spazio di gastronomia e spettacoli arabeggianti, nel contesto creato dai Torlonia per stupire gli ospiti).

La **Sala da ballo del Valadier** nel **Casino Nobile** (dove un **Maestro di Cerimonia** guiderà gli ospiti in movimentati balli ottocenteschi, accompagnati dall’orchestra posizionata nelle due balconate, costruite appositamente per questo scopo e da più di un secolo mai più utilizzate).

Il **Teatro** con spettacoli continui d’**Operetta**, a continuazione di quella magnifica festa inaugurale del 6 maggio 1905, in cui Don Giovanni Torlonia aveva invitato la crema della bella società romana e internazionale, per assistere ad un’operetta composta appositamente per quell’occasione (*Il profilo di Agrippina*) e mai più rimessa in scena da allora. Dove nel foyer erano imbandite tavolate per il piacere degli ospiti tra un atto e l’altro.

Ripristinare il **Ristorante** con lo stesso intento e con un **Cafè Chantant** dove, sorseggiando un tè, si possa assistere alla performance di un cantante, una chanteuse o un macchiettista, valorizzando il repertorio della canzone di inizio secolo (italiana, romana, napoletana, ecc.). I camerieri in *abito d’epoca* accentueranno l’impressione di un viaggio indietro nel tempo, facendo rivivere gli albori di quelle splendide sale, per la gioia dei romani e dei turisti di passaggio).

La vendita di **Gadget** “Belle Epoque” (cd, oggetti riprodotti, capi d’abbigliamento, libri a tema, bigiotteria, ecc.) farà di Villa Torlonia un punto di riferimento unico a Roma per la Belle Epoque!

Altra attrazione sarà il **Giro della Villa in Carrozza**, recuperando le vecchie scuderie, facendo vivere la sera del ballo di Cenerentola a tutti coloro che vorranno sperimentarla (gioia per grandi e piccini).

Anche il **Villino Medioevale**, allestito con scudi e armature, diventerà un altro luogo d’attrazione tra spettacoli e gastronomia a tema con menestrelli e gruppi di musica medioevale, non un semplice ristorante e pizzeria ma un altro viaggio indietro nel tempo, ripristinando anche l’uso dello stadio limitrofo per giostre e tornei di giochi d’epoca (una specie di *Polo*).

Ogni angolo del **Parco** avrà la connotazione di luogo d’attrazione, studiato nei minimi dettagli, per il gioco di grandi e piccini, italiani e stranieri. Invece di costruire una Disneyland, noi utilizzeremo un museo e lo faremo rivivere nel suo splendore, restituendogli la sua connotazione originale di luogo di festa e divertimento, un’operazione unica nel suo genere, quasi ad entrare su un set cinematografico però... con una scenografia originale!

Si potranno organizzare **Matinée** per le scuole, e spettacoli **Pomeridiani** e **Serali** per il pubblico adulto.

Gli artisti saranno regolati da contratti stagionali e ruoteranno nei vari spazi, mentre scene e costumi saranno in comodato d’uso (utilizzando gli allestimenti di Sandro Massimini, che è stato il principe dell’operetta a Roma fino alla sua morte).

In ricordo di Paola

Paola Pinto, studiava canto nel nostro Conservatorio, dove si era diplomata, e dove stava frequentando il biennio sperimentale superiore, quando un brutto male, la scorsa estate, le ha tolto la vita. Aveva entusiasmo e iniziativa Paola. Lavorava progettando spettacoli musicali, nella doppia veste di autrice e cantante. Per questo si era interessata alle vicende del restauro del Teatro di Villa Torlonia, ed alla sua curiosa storia. Aveva letto un articolo del 'Corriere della Sera' nel quale si raccontava la storia della serata inaugurale del teatro ai primi del Novecento; e questo l'aveva spinto a fare delle ricerche sull'operetta inaugurale, della quale sperava di ritrovare libretto e musica, senza riuscirci. Ma non per questo abbandonò la ricerca. Per ricordare Paola Pinto, abbiamo chiesto ad un'altra allieva del corso di 'Tecniche della comunicazione' di continuare e concludere la ricerca, che vi proponiamo in queste pagine, concluse dal progetto che Paola aveva stilato per la serata inaugurale e per la destinazione del teatro (P.A.)



900 musicale italiano tutto da riscoprire Quando l'ideologia uccide la ragione

di Giuseppe Pennisi

La musica bollata in Germania come 'degenerata' ai tempi del nazismo è tornata nei teatri e nelle sale da concerto tedesche e di altri paesi, ma anche italiane. Mentre la musica italiana del medesimo periodo è ancora quasi ignorata



Venezia. Gianfrancesco Malipiero, Manuel de Falla, Alfredo Casella

La musica italiana dell'epoca del regime mussoliniano è stata tacciata per decenni dell'accusa di essere "fascista" e, quindi, condannata all'oblio. Diversi anni fa, il libro di Stefano Biguzzi "L'Orchestra del Duce" (UTET 2003) ha illustrato in modo elegante ed eloquente, anche grazie ad una dettagliata ricerca di archivio, come Benito Mussolini, violinista dilettante (di pessima qualità), avesse un notevole interesse per la musica, e per la politica musicale, ed era appassionato di lirica. Considerava l'opera come espressione di italianità con un forte appello popolare. In effetti, nel ventennio, nonostante l'avanzata del cinema come forma di spettacolo, la lirica era ancora di grande richiamo. Nascevano gli enti lirico-sinfonici ed i teatri "di tradizione", sovvenzionati in varia misura dallo Stato; tutte le città, anche le più piccole, avevano stagioni d'opera; la mano pubblica sosteneva artisticamente i palcoscenici di provincia con iniziative itineranti, quali il "carro di Tespi". Il Governo (Mussolini trattava in prima persona molte di queste questioni) doveva barcamenarsi tra due scuole contrapposte: i tradizionalisti (Mascagni, Cilea, Giordano, Montemezzi) e gli innovatori (Casella, Malipiero, Pizzetti, Dallapiccola, Russolo, Pra-

tella). Con rare eccezioni (quali le opere più popolari di Mascagni, Cilea e Giordano), tutti i loro titoli sono spariti dai nostri cartelloni, mentre alcuni (si pensi a "L'amore dei tre Re" di Italo Montemezzi ed "I capricci di Callot" di Gian Francesco Malipiero) sono nella programmazione ordinaria dei maggiori teatri americani, tedeschi e britannici. Come sempre, l'ideologia ammazza la ragione. In parallelo, proprio in quegli anni si sviluppava, la grande sinfonia italiana (non solamente Respighi, ma anche Casella, Martucci, Pratella, Sgambati) che aveva metabolizzato la scuola tardo romantica ed era andata verso nuovi orizzonti, specialmente nella "musica a programma". Come si è accennato, (tranne poche eccezioni) su tutto questo periodo c'è una coltre d'oblio unita ad una vera e propria damnatio memoriae. Si arriva al paradosso che nel 2004, il centenario della nascita del fiorentino Luigi Dallapiccola sia passato quasi inosservato (nonostante il suo *Il Prigioniero* sia una delle opere più rappresentate negli Stati Uniti ed in Europa Centrale) poiché uno dei maggiori quotidiani italiani lo aveva definito "fascista", nonostante fosse stato uno dei rari professori universitari a dare le dimissioni dalla cattedra universitaria al momento del varo delle leggi razziali; ancora oggi, il maggior lavoro di Dallapiccola,



“Ulisse”, si può ascoltare in una rara registrazione di RadioFrance ed in Italia è stato messo in scena una sola volta in lingua originale (l’italiano) mentre lo si è visto ed ascoltato in versioni ritmiche tedesco nell’ambito di tournée di teatri tedeschi (dove è in repertorio) nel nostro Paese. Non esiste neanche una registrazione di uno dei più innovativi lavori italiani “Le Sette Canzoni” di Gian Francesco Malipiero, considerata dagli studiosi al livello di “Pierrot Lunaire” di Schönberg. Altro paradosso “L’amore dei tre Re” di Italo Montemezzi, opera simbolica-patriottica che sarebbe stata perfetta nei programmi per le celebrazioni dei 150 anni dell’unità d’Italia, viene chiamata “fascista”, nonostante ebbe la prima alla Scala nel 1913 e negli Anni Trenta veniva rappresentata più frequentemente negli Stati Uniti (era un “cavallo di battaglia” del soprano Rosa Ponselle) che in Italia - ora è in repertorio a Zurigo da dove il Teatro Regio di Torino l’ha noleggiata per alcune recite.

Ci sono alcuni ostacoli oggettivi a riproporre oggi la lirica della scuola “tradizionalista” (Mascagni, Cilea) del periodo: richiede organici orchestrali e vocali enormi e soprattutto una batteria di heldetenor “all’italiana” (ossia tenori eroici a mezza via tra l’impostazione wagneriana e quella “spinta” italiana) oggi sparita. Viene ripresa di frequente “Francesca da Rimini” di Riccardo Zandonai (di cui di recente si sono rivisti anche “I cavalieri di Ekebu” e “Romeo e Giulietta”) proprio perché la vocalità insiste sul soprano, che deve essere “un soprano assoluto”. Considerazioni analoghe devono farsi per “Madame Sans Gêne” di Umberto Giordano, la cui riproposizione in Italia (si vede spesso altrove) è stata fortemente voluta da Mirella Freni. Ricordo un unico tentativo di rimettere in pista la meravigliosa “Parisina” di Pietro Mascagni, su libretto di Gabriele D’Annunzio, a Roma nella seconda metà degli Anni Settanta; spettacolo di livello (voluto da Gianandrea Gavazzeni) ma mai ritentato. Di recente, il Teatro Comunale di Bologna ha programmato (ma non realizzato) “Nerone”, sempre di Mascagni; ha rinunciato non tanto per la diceria che il libretto fosse di Mussolini sotto pseudonimo, ma per gli alti costi di produzione e la difficoltà di trovare le vocalità adatte. Del livornese, in breve, circolano solo “Cavalleria Rusticana” e le opere più relativamente semplici. E che dire dalla produzione di Ildebrando Pizzetti, considerato per decenni uno dei maggiori compositori di teatro in musica e di sinfonica, non solo in Italia ma nell’intero mondo occidentale, nonché vero “ponte” tra tradizione ed innovazione. Nel primo decennio di questo secolo, per volontà espressa di Ruggero Raimondi, si è visto a Torino ed a Roma “Assassinio nella Cattedrale” ma sono sparite opere di altissimo livello come “La Figlia di Iorio” e “Fedra”. Il Teatro dell’Opera di Roma ha riportato in scena due capolavori di Ottorino Respighi ‘La Fiamma’ (da sempre in repertorio

a Budapest) e “Marie Victoire”, una riscoperta che ha successivamente trionfato alla Deutsche Oper Berlin. Interessante il recupero di due lavori importanti di Franco Alfano; il “Cyrano de Bergerac” è approdato alla Scala in due delle due edizioni (una voluta da Plácido Domingo, e l’altra da Roberto Alagna) che hanno girato i maggiori teatri internazionali e “Sakuntala” (per diversi aspetti molto più innovativa di “Cyrano”) in una bella edizione romana che non avuto seguito. Anche “Sly” di Ermanno Wolf-Ferrari, su libretto di Gioacchino Forzano, ha fatto tappa a Roma in un’edizione (voluta pure essa da Domingo) in un allestimento del Teatro dell’opera di Washington che ha effettuato lunghe tournée negli Stati Uniti ed in Europa. La tenacia di Gianluigi Gelmetti ha portato a queste importanti riprese di lavori ingiustamente obliati in Italia nonostante siano in scena all’estero.

Ignorati gli innovatori, a partire da Malipiero, di cui sono state viste anni orsono a Venezia le “Tre Commedie Goldoniane” ed a Roma “La Favola del Figlio Cambiato” (su testo di Luigi Pirandello) e Alfredo Casella, di cui nessuno, in Italia, ha il coraggio di riproporre “La Donna Serpente”, anche se di tanto in tanto il balletto “La Giara” viene accoppiato a “Cavalleria Rusticana” o ad altri atti unici.

Del tutto ignorato il grande capitolo della sinfonica anche se grazie agli sforzi dell’Orchestra Sinfonica di Roma (sostenuta dalla Fondazione Roma) e del suo creatore e direttore, Francesco La Vecchia, “la musica degenerata” sinfonica italiana sta uscendo dall’oblio. La offre nella stagione dell’Auditorium di Via della Conciliazione e la registra con una grande casa discografica internazionale (la Naxos). La prossima stagione, infatti, pone l’accento sulla grande sinfonica italiana del Novecento (Casella, Catalani, Ghedini, Mancinelli, Martucci, Petrassi, Respighi, Sgambati) affiancati al grande repertorio. Pubblicata l’integrale di Martucci, stanno ora per uscire quelle di Casella e Respighi. Nei prossimi cinque anni arriveranno gli altri. Si tratta di musicisti di cultura romana, anche se non sempre nati a Roma.

Sorge una domanda: perché un compito simile non viene svolto dall’Accademia Nazionale di Santa Cecilia? Ed una seconda: perché La Scala, La Fenice ed il Teatro dell’Opera di Roma non si danno il compito di fare rivivere l’opera italiana “obliata” della prima metà del Novecento?

Nell’anno in cui si celebravano i 150 anni dell’Unità d’Italia, ciò avrebbe dovuto indurre a riflettere.

(*Giuseppe Pennisi, autore del presente saggio, ha scritto sul medesimo argomento per *La Nuova Antologia*, rivista nata con il Gabinetto Vieusseux e da decenni edita dalla Fondazione Spadolini).



Il giovane d'Annunzio critico musicale a Roma

Il Duca Minimo si affretta alle pugne

di Walter Tortoreto

Osservatore attento della vita musicale fin dall'inizio della sua attività giornalistica, d'Annunzio dedicò a quest'arte una sessantina di pezzi, nei quali non poteva trascurare gli aspetti mondani che costituivano l'oggetto prevalente dell'interesse dei lettori. Ma la necessità di combinare arte e mondanità viene risolta talvolta nel tono allettante o fiabesco di una cronaca-racconto.

La vita musicale di Roma incomincia assai felicemente in questo inverno. Io spero che non avremo i soliti interminabili concerti dei soliti ferocissimi cembolanti giovinetti. Giovanni Sgambati darà, con la Società del Quintetto romano, quelle meravigliose feste della grande Arte, che quanti sono maestri ed intenditori in Roma rammentano con infinito desiderio: è l'inizio d'una recensione dell'8 maggio 1888 firmata da Gabriele d'Annunzio, con lo pseudonimo di Duca Minimo, sulla 'Tribuna'. Il giovane poeta (nato a Pescara il 12 marzo 1863), dopo aver preso al Cicognini di Prato la licenza liceale 'con onore' ed essersi trastullato qualche mese con la fidanzatina Lalla, era tornato per breve tempo a Pescara ed era approdato poco dopo a Roma, sul finire

del novembre 1881, per frequentare l'Università, dove s'era iscritto alla Facoltà di Lettere. In verità, d'Annunzio frequentò pochissimo le aule universitarie (si ricordano i suoi fruttuosi incontri con Ernesto Monaci) e si vide abitualmente, invece, nelle fre-

quenti feste mondane, alle quali partecipò inizialmente come cronista mondano di 'Cronaca Bizantina'. Nel 1881 Edoardo Scarfoglio, giornalista di spicco di origini abruzzesi (nato a Paganica dell'Aquila il 26 settembre 1860; aveva frequentato, con esiti catastrofici a causa del suo temperamento burrascoso, il 'Real Liceo' Giambattista Vico di Chieti, dove d'Annunzio aveva sostenuto, il 23 ottobre 1878, gli esami per 'saltare' una classe ed entrare direttamente nel Liceo del Cicognini di Prato), passato al circolo di Angelo Sommaruga con gli amici Giulio Salvadori e Cesare Testa, aveva cominciato a col-



laborare al periodico 'Cronaca bizantina' fondato da poco (15 giugno 1881). Faro della nuova pubblicazione era il Carducci, del quale si riportava una poesia sulla copertina del primo numero. Importanti erano anche altre firme: Matilde Serao, Giovanni Verga, Luigi Capuana, Giovanni Chiarini (Lorenzo Stecchetti), Enrico Nencioni, Olindo Guerrini e altri letterati noti, il fior fiore della letteratura italiana di quei tempi. Scarfoglio collaborò con Sommaruga anche alla rivista 'Domenica letteraria', pubblicando poesie, bozzetti storici, articoli di critica letteraria. Perciò non fu difficile per lui segnalare il giovane d'Annunzio per 'Cronaca Bizantina'. Scarfoglio aveva conosciuto d'Annunzio giovanissimo a Francavilla e lo incontrò di nuovo nella redazione del 'Capitan Fracassa' (fondato nel 1880 da Gandolin) dove egli scriveva con lo pseudonimo di 'Papavero'. 'Cronaca Bizantina' era il cenacolo del nuovo giornalismo e della nuova letteratura italiana, un salotto letterario frequentato dai personaggi più in vista d'Italia. Quindi d'Annunzio cominciò a muoversi in un giornalismo diviso tra produzione colta, raffinata e rivolta agli addetti ai lavori, e cronaca destinata a un pubblico indifferenziato o, nei casi migliori, agli appassionati per la verità sempre più numerosi. Nell'un caso e nell'altro, le condizioni di alfabetizzazione della popolazione rendevano elitari entrambi i modelli. Il giovanissimo abruzzese iniziò a collaborare, anche con poesie e novelle, a varie testate ('Fanfulla della Domenica', 'Capitan Fracassa', 'Cronaca bizantina', 'La Tribuna'), trascurando pertanto gli studi universitari che non portò mai a termine. Nei salotti romani, dove tra l'altro si cantava 'Canzone', la romanza di Tosti composta da poco a Francavilla su versi di d'Annunzio, già si parlava di d'Annunzio come di un enfant prodige per il successo di 'Canto novo' e la curiosità dei lettori era quindi febbricitante. Da parte sua, il giovane aveva intuito da tempo che la letteratura poteva essere trattata come merce, perciò imposta e potenziata nella cassa di risonanza dei mass media mediante adeguati espedienti di pubblicità. Perciò egli s'immerse con entusiasmo nella vita mondana della città, spinto dal suo gusto per l'esibizione della bellezza e del lusso. Le esigenze economiche lo costringevano al lavoro giornalistico. Ma sfruttando il mercato librario e giornalistico e orchestrando intorno alle sue opere spettacolari iniziative pubblicitarie, il giovane divenne figura di primo piano della vita culturale e salottiera romana. Suo intento dichiarato era di affermarsi come scrittore di successo; tuttavia si fece cantore di quella cultura provinciale e vitalistica di cui era fautore il gruppo degli 'abruzzesi-romani' (Michetti, Scarfoglio, Tosti), che appariva al pubblico della capitale, ancora lontano dall'effervescenza intellettuale delle altre capitali europee, una novità 'barbarica', eccitante e trasgressiva.

Una delle conseguenze più inattese del suo ingresso nel mondo letterario fu la nascita di un 'pubblico dannunziano', appassionato non tanto delle sue opere quanto della sua vita pubblica e privata e delle componenti del mito che seppe creare attorno alla propria immagine. Egli inventò uno stile di vita appariscente da grande divo e con esso nutrì il bisogno di 'vivere un'altra vita', che stava connotando in Italia la nuova cultura diffusa tra i borghesi e tra le classi meno abbienti. Nell'attività giornalistica il giovane cronista non si mosse come uno sprovveduto provinciale affascinato e intimidito dalle luci della ribalta, ma, al contrario, usò immediatamente gli attrezzi più scaltri della pubblicità. La seconda edizione di 'Primo vere' era stata preceduta dalla notizia, poi smentita, di un incidente mortale dell'autore, e questa circostanza aveva anche favorito la collaborazione del giovanissimo poeta al 'Fanfulla della domenica'. Nella costruzione d'una superiore immagine personale, sullo sfondo della capitale che affidava alla mondanità la parte più appariscente dei suoi propositi metropolitani, il giovane giornalista, espertissimo di tecniche pubblicitarie a dispetto della sua età acerba, non esitò ad autocelebrarsi sia fornendo, com'era usuale, testi poetici e letterari non necessariamente legati alla cronaca, sia scrivendo (per esempio, in occasione della pubblicazione sul 'Fanfulla' del racconto 'Cincinnato', che riesumava in una prospettiva mitologica velatamente autocelebrativa un'ipotetica figura dell'infanzia pescarese) pezzi celebrativi falsamente firmati da prestanomi, come Ugo Cafiero, o attribuiti, grazie a falsi di straordinaria abilità, addirittura a scrittori di spicco come Hugo von Hofmannsthal! Lo stato d'animo del giovane è rivelato dal suo grido di battaglia manifestato esplicitamente nelle lettere dell'estate-autunno 1881 a Lalla («... comincio a sentire in me un fremito di battaglie, e anelo ferocemente all'avvenire...») e inciso nel 'Canto novo' come un auspicio: «Io mi affretto alle pugne». Del resto, in questa raccolta poetica il bisogno di protagonismo dell'autore, sempre in primo piano, si mostra nella volontà di dominio esposta con enfasi e toni gridati (il grido, origine del canto, è "elevazione della voce istintiva") cui si contrappone specularmente il registro malinconico che si scioglie nel languore. Cronista e scrittore si scambiavano i ruoli con disinvoltura. Il successo romano fu in parte favorito dal folto gruppo di scrittori, artisti, musicisti presenti nella capitale e che fece parlare in seguito di una 'Roma bizantina'; ma d'Annunzio seppe condensare perfettamente, con il suo stile giornalistico esuberante, raffinato, virtuosistico, com'è stato scritto, gli stimoli che l'opposizione 'centro-periferia' offriva alle attese di lettori desiderosi di novità. D'Annunzio si era dovuto adattare al lavoro giornalistico per esigenze economiche; tuttavia la frequentazione della

Roma elegante e futile nel suo lusso, trasfigurata nei ricercati resoconti giornalistici, si rivelò decisiva. Nel rito di iniziazione letteraria, che le esperienze giornalistiche alimentavano, egli chiari a se stesso temi e modi nei quali seppe trasfondere le sue energie creative ed emotive. Tuttavia, sarebbe sbagliato esagerare il peso oggettivo di questi espedienti, giacché il giovane cronista mondano alle prese con i salotti e le mode, le aste e lo sport, mostrò un'energia e una passione che arrivavano ai lettori e provocarono un successo che diventò esso stesso cronaca, concorrendo a diffondere la convinzione di avere ormai a Roma e in Italia un nume carismatico e un esteta raffinato, la cui vita inimitabile diventò modello da imitare. Il pubblico amava questo profeta di un nuovo credo dal cui fascino sarebbe stato difficile difendersi poiché celebrava la pura bellezza, beninteso entro i limiti, oggi palesi per noi ma in quegli anni generalmente metabolizzati come raffinatezze superiori, di un provincialismo che sposava gusti aristocratici e chincaglierie da rigattiere. Lo scrittore-giornalista diventò subito un personaggio in vista, pienamente inserito nella cronaca mondana come brillante illustratore e come protagonista. Homo novus in una città in parte rinnovata, ma che guardava al futuro senza audacia, d'Annunzio aveva lo sguardo lucido e spietato di un arrivista consapevole dei difetti e dei poteri di quella società che intendeva scalare. Nel suo atteggiamento di cronista mondano, egli "sviluppo consapevolmente - come ha scritto Giorgio Pasquali - quella attitudine a vedere che gli dèi gli avevano posto nella culla" e "un'aderenza immediata della parola alla realtà delle cose", per dirla con Giorgio Luti, che gli permise di raccontare storie come se proponesse sogni; inoltre gli facilitò un'acuta conoscenza degli obiettivi cui aspirava la sua smisurata ambizione. La Roma di Umberto I, uscita da poco dal medioevo pontificio e Capitale del giovanissimo stato sabauda, non mostrava un'attività tale che potesse mostrarla come un nido di cultura e d'arte. La città ambiva a diventare una metropoli moderna e



affidava soprattutto al dinamismo architettonico e urbanistico le sue ambizioni metropolitane. Città trasformista e 'bizantina', in cui la Sinistra al potere assisteva inetta alle miserevoli condizioni delle masse contadine del Sud e alle prime massicce ondate emigratorie, questa Roma umbertina (ma non sabauda) esprimeva una politica senza ideali e senza speranze, al punto che Carducci definì Depretis 'traditore di principi e di uomini'. E in questo quadro dai colori piuttosto sbiaditi, la 'Cronaca bizantina' dichiarò una protesta scapigliata contro la società borghese con la quale, tuttavia, mantenne rapporti ambigui e alla quale offrì nei suoi eleganti numeri rubriche mondane e notiziari scandalistici. Com'era l'attività musicale di questa Roma fine Ottocento? Se ne sono interessati, con saggi accurati,

Claudio Annibaldi, Bianca Maria Antolini e altri. Di certo, l'attività musicale nella Roma di fine Ottocento non era paragonabile a quella di altre capitali europee come Vienna, Parigi, Berlino. A causa di un ritardo sociale e culturale generale, da attribuire in particolare ai limiti della nuova borghesia italiana, il confronto dei luoghi della musica e delle attività musicali della giovane capitale italiana con i luoghi e le sontuose attività musicali di capitali come Londra risulterebbe mortificante; benché le ricerche specifiche condotte dagli storici della musica e dei costumi musicali raccontino oggi una realtà non trascurabile sia nel mondo operi-

stico sia in quello ben più impegnativo del concertismo strumentale. Dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, la nostra cultura musicale e musicologica si sarebbe poi allargata, in analogia con le esperienze di paesi musicalmente più educati o più avvezzi a privilegiare la musica strumentale, orientandosi verso un orizzonte i cui punti cardinali furono definiti anche con il contributo, efficace sotto questo profilo formativo, della parola e dell'azione di musicisti come Giovanni Sgambati, Luigi Mancinelli, Giuseppe Martucci e altri. Sgambati aveva presentato a Roma per la prima volta l'Eroica di Beethoven, l'oratorio 'Christus' e la

'Dante-Symphonie' di Liszt (che lo aveva voluto come allievo e diceva di lui: "Sgambati comincia da dove molti non finiscono!"), e il suo appartamento in Piazza di Spagna era l'insostituibile centro musicale della capitale, tappa obbligatoria dei musicisti che visitavano Roma: Rubinstein, Brahms, Ciaikovskij, Busoni... Sgambati fu anche ammirato da Wagner, il quale nel 1876 chiese all'editore Schott di pubblicare due 'Quintetti' del musicista romano con giudizi entusiastici: "compositore ed esimio pianista nel senso più elevato, vero, grande ed originale talento che desidererei presentare al grande mondo musicale [...] da Vienna a tutta la Germania per eseguirvi le sue composizioni dalle quali mi aspetto un eccellente successo dopo le noie della nuova musica da camera tedesca, non escluso il Brahms". Tra gli estimatori troviamo anche l'esigente Debussy, Grand Prix de Rome nel 1884 (s'incontrarono mai Debussy e d'Annunzio a Roma?), il quale conobbe le opere del tardo Liszt grazie al musicista romano. Pianista sommo per tecnica, chiarezza di lettura, tocco squisito, gusto interpretativo, Sgambati non si avventurò mai nella scrittura operistica, malgrado le sollecitazioni di Wagner. Nella città eterna, capitale più prestigiosa di Torino e di Firenze, ma sotto il profilo musicale lontana dagli standard delle maggiori città italiane se si esclude il caso della Cappella Sistina, l'insediamento della corte sabauda rappresentò un'iniezione d'energia che investì anche il mondo della musica illuminato dalla presenza di Franz Liszt oltre che dall'attività di Sgambati, promotore decisivo di una tendenza rinnovatrice che intendeva riaffermare i valori della musica pura e si ispirava al sinfonismo tedesco mentre prendeva le distanze dal gusto dominante orientato all'opera. L'intera capitale tentava di colmare l'handicap con un dinamismo che non dovette dispiacere al giovane poeta pescarese, e non mancano accenni all'attività musicale talvolta debordante della città. Renato Chiesa ricorda un cronista che sotto lo pseudonimo di Filarmonico definiva 'Bombardamento musicale' l'attività romana sul 'Capitan Fracassa' del 12 luglio 1882. Non mancavano i luoghi deputati per gli spettacoli teatrali: l'Apollo (vecchio Tordinona), sorto inizialmente per volere di Cristina di Svezia (1670) e dopo alterne vicende rinnovato dal principe Torlonia nel 1820 (aveva ospitato la prima italiana della 'Tetralogia' nel 1883); l'Argentina di Torlonia (inaugurato nel 1732, Comunale dopo la demolizione dell'Apollo nel 1888) con le sue numerose prime ('Il barbiere di Siviglia' di Rossini, 'I due Foscari' e 'La battaglia di Legnano' di Verdi ecc.); il Costanzi, culla del repertorio veristico, costruito da Domenico Costanzi nel 1879 sul sito dell'antica villa di Eliogabalo (inaugurato con l'ultima opera italiana di Rossini, ospitò la prima di 'Cavalleria rusticana' il 17 maggio 1890 e dieci anni dopo la prima di 'Tosca').

Non mancavano altri teatri nei quali la programmazione potesse prevedere la messinscena di opere liriche: Teatro Drammatico Nazionale di via Nazionale, da non confondere con l'attuale Teatro Nazionale; Politeama Romano (nel 1880 vi si allestì il 'Rienzi'); Alhambra distrutto da un incendio nel 1902; Quirino (oggi intitolato anche a Vittorio Gassman) costruito in legno da Maffeo Sciarra nel 1871 a ridosso della fontana di Trevi, e ricostruito in muratura nel 1882 a ferro di cavallo e con due ordini di palchi. Numerose le sale (sala Dante), anche dei palazzi patrizi, utilizzate per feste e balli ma anche per serate musicali e concerti per lo più cameristici.

Questo era il circo dove entrò il giovane domatore, fiancheggiato da vari artisti abruzzesi con i quali egli aveva stretto un'amicizia preziosa. Le sue frequentazioni con questa sorta di 'cenacolo', già quasi da adolescente, non sono da sottovalutare neanche nell'inizio della sua carriera come giornalista sia perché personaggi di spicco come Francesco Paolo Michetti e Francesco Paolo Tosti potevano aprire più d'una porta sia perché nella recensione di mostre e concerti d'Annunzio sfruttò certamente le competenze assorbite con questi amici oltre che con Vittorio Pepe, compagno di giochi e di studi nelle stesse classi elementari di Pescara (con l'identico maestro Giovanni Sisti), andato al Conservatorio di San Pietro a Majella quando d'Annunzio andò al Cicognini. Su 'La Tribuna' del 12 agosto 1885, in una cronaca mondana da Pescara d'Annunzio diede la notizia del diploma in pianoforte conseguito dall'amico nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli.

Osservatore attento dell'attività musicale fin dall'inizio della sua attività giornalistica, d'Annunzio dedicò a quest'arte una sessantina di pezzi, per la verità non sempre ben caratterizzati perché non poteva trascurare gli aspetti mondani che costituivano l'oggetto prevalente dell'interesse dei lettori e perciò un soggetto doverosamente presente anche nelle rassegne delle notizie culturali e artistiche. Ma la necessità di combinare arte e mondanità viene risolta talvolta nel tono allettante o fiabesco di una cronaca-racconto. È questo il terreno sul quale del resto fiorisce la narrazione di vicende personali intrecciate alla cronaca degli avvenimenti mondani meno usuali. È però da sottolineare che questo giornalismo permette ai lettori di avvicinarsi all'artista per il quale un pubblico attivo pronto a seguirlo lungo la strada dell'arte è un bisogno; ed è in parte lo sguardo verso il pubblico che impedisce al cronista di fare scelte non dissimili da quelle dei professionisti della musica. E infatti, almeno inizialmente, il giovane critico si mosse entro lo schema di modelli criticomondani armonizzati con la sua corda sentimentale ed espressiva, anche se sui giornali dove apparivano i suoi pezzi, talvolta si potevano leggere interventi atteggiati a una critica musicale più at-



tenta e professionale firmati da Enrico Panzacchi, Curzio Antonelli, Francesco d'Arcais e altri. Il suo campo prediletto fu quello dei concerti, più che il variopinto mondo dell'opera, ma anche questa scelta, aristocratica sotto il profilo professionale, non sempre connota lo stile narrativo del cronista - che si firma con vari pseudonimi: Mario de' Fiori, Vere de Vere, Duca Minimo, Miching Mallecho - e soltanto in rarissimi casi il suo articolo si atteggia a vera e propria critica musicale da allineare ai non infrequenti interventi dei Panzacchi e Antonelli, Filandro Colacito e altri. Sono una ventina gli articoli dannunziani classificabili, sia pure genericamente,

come critiche musicali per il peso delle considerazioni storiche ed estetiche in esse contenute, sempre mescolate a punte polemiche, osservazioni di costume sulla società romana, note di cronaca. Cherubini, Gounod, Wagner, Sgambati, Liszt, Mozart ('Don Giovanni') e tanti altri compositori sfilano dinanzi allo sguardo dei lettori con la loro fisionomia spesso disegnata con una rapida pennellata. Ai veristi il giornalista riserva un atteggiamento di costante diffidenza o di aperta disistima che sfocia nel sanguigno attacco a Mascagni del settembre 1892 sul 'Mattino' di Napoli, dove è vilipesa - con una virulenza ignota in tutti gli articoli del decennio prece-

SEMPRE UN DISIO NELL'ANIMA

Tra le carte dell'archivio del Vittoriale compare una sorprendente, insospettabile "Composizione di Gabrielino D'Annunzio a sette anni di età", con la data 1869: 15 righe di scrittura musicale con testo letterario su un foglio pentagrammato. La "composizione", in chiave di sol, 6/8 e tonalità di fa maggiore (con il bemolle ripetuto diligentemente in ogni rigo dopo la chiave di violino) è scritta in bella, ordinata, elegante grafia. Intona dodici settenari (raggruppabili variamente secondo il testo letterario o quello musicale): «Sempre un disio nell'anima, - Sempre un affetto in core; - Compagno m'è nel giubilo, - Compagno nel dolore; - Sino all'estremo anelito - Compagno mio sarà. - Ma se nel gaudio un'estasi - Dei giorni che già furo - M'assal non temo il giungere - D'incognito futuro. - Sempre d'amor nell'anima - Il mio disio sarà sarà sarà sarà.»

Se si esclude la fioritura finale che gorgheggia fino al La sopra il rigo, la composizione è sostanzialmente sillabica e presenta un iniziale distico melodico A (Sempre un disio nell'anima, Sempre un affetto in core) e A' (Compagno m'è nel giubilo, Compagno nel dolore), e frasi musicali che intonano i versi a due a due: B (Sino all'estremo anelito - Compagno mio sarà), C (Sino all'estremo anelito - Compagno mio sarà), D (Ma se nel gaudio un'estasi - Dei giorni che già furo), E (M'assal non temo il giungere - D'incognito futuro), F (Sempre d'amor nell'anima), G (Il mio disio sarà sarà sarà). Si fa notare una modulazione al Si bemolle (Sino all'estremo anelito), su un motivo che arieggia una vecchia canzone napoletana, e un'altra a re minore (Ma se nel gaudio un'estasi). L'andamento cullante del 6/8 è costante nell'ingenua parsimonia di figure ritmiche. La tessitura media, entro il rigo, presenta un paio di escursioni al Sol e due La sopra il rigo, sulla parola "estasi" e nel vocalizzo conclusivo. Il poeta studiò musica con l'insegnante elementare Giovanni Sisti e al Cicognini di Prato frequentò le lezioni di danza, tromba, violino e canto, con risultati dignitosi ma molto inferiori a quelli toccati negli studi ordinari (w.t.)





dente - la 'incoercibile volgarità' del 'Capobanda' ('livornese di razza'): "Mi capitò jeri sotto gli occhi una prosetta telegrafica del signor Pietro Mascagni, pro-palata per tutti i giornali della penisola, commentata qua e là dai cronisti teatrali con più o meno di stupefazione benevola: anche, da qualche turiferario impudico agli stipendi del Barnum musicale..." è l'attacco sapiente dell'articolo. All'inverso, di enorme interesse musicale appaiono i tre articoli usciti sulla 'Tribuna' il 23 luglio, il 3 e il 9 agosto del 1893 e dedicati al 'Caso Wagner'. Si parte dalla bibliografia wagneriana (Nietzsche, Halévy, Nicoletto ecc.) per approdare a un ribaltamento della polemica Nietzsche/Wagner mediante il ponte schopenhaueriano: "Ciascuno di noi, come Tristanò nell'udire l'antica melodia modulata dal pastore, deve alla virtù misteriosa della grande musica la rivelazione diretta d'un'angoscia nella quale ha creduto di sorprendere l'essenza vera della sua propria anima e il segreto terribile del Destino". Siamo al vertice dell'impegno dannunziano nella critica musicale. In realtà, consapevole di essere letto come un personaggio emergente, lo scrittore di rado omise nelle sue cronache gli aspetti mondani, ma l'intento di mantenersi su un livello culturale e artistico elevato lo spinse a curare soprattutto lo stile anche quando oggetto dei suoi pezzi erano vicende di scarso rilievo artistico. Uno degli aspetti più nuovi negli interventi musicali (o musicalmondani) del cronista, già alle prime prove e poi con singolare frequenza nei successivi articoli, è la capacità di 'guardare' la musica, non già come scelta criticamente consapevole di un'estetica che avrebbe potuto rinviare a Baudelaire, bensì come inclinazione nativa al culto della bellezza, in tutte le sue manifestazioni, da parte di un giovane artista che nella tessitura di spirito e sensi oscillava costantemente in un'ambiguità (duplicità di senso)

rilevata in passato da Hugo von Hofmannsthal come oscillazione tra vita e scrittura, ma che potrebbe essere interpretata in vari altri modi: per esempio nel dualismo Apollo/ Dioniso oppure, nel caso particolare delle cronache giornalistiche giovanili, valutate come taccuini di appunti, cassaforte del successivo 'Piacere', nel dilemma tra conferma e rifiuto che la narrazione di un avvenimento, la descrizione di un personaggio o finanche la formulazione letteraria di una singola frase potessero tradursi in testo degno di apparire in un romanzo. A Roma d'Annunzio forgiò i suoi strumenti, anche nel settore della musica. L'interesse appassionato per la musica, vivo fin dall'infanzia (nell'archivio del Vittoriale è conservata una breve composizione di 'Gabrielino D'Annunzio a sette anni di età' di 31 battute in 6/8; Lemma 843, Foglio musicale n.11045, LXXXI, 1) e via via sempre più profondo e indagato, si chiarì allo scrittore durante gli anni romani e Roma fu preziosa anche in questo segmento della scrittura dannunziana. L'universo biografico e psicologico di d'Annunzio nella giovane Capitale d'Italia, dove lo scrittore visse il periodo forse più intenso della sua crescita artistica, confluisce nel 'Piacere', scritto di getto nel rifugio francavillense di Michetti, in sei mesi di strenuo lavoro. Il romanzo chiudeva un tempo biografico e letterario di stupefacente concentrazione e suggellava il lungo rapporto con la capitale e con il mondo d'una straripante gioventù, mentre apriva il tempo dei successi letterari resi prestigiosi dall'editore Treves di Milano. Alla sua città, la città dei successi e dei debiti, del matrimonio, di tre figli e degli amori, dove aveva cominciato in una soffitta di via Borgognona e terminato in un monolocale vicino piazza di Spagna, il poeta dedicò un volume, 'Elegie romane' (maggio 1892), che rielabora una storia intrisa di autobiografia, quasi diario, sullo sfondo della Città Eterna colma di echi degli antichi maestri; volume memore della grande poesia europea fin nel titolo goethiano, che si dipana entro un involucro aritmetico costruito sul ritmo binario dell'io e il mondo (l'amato distico di 'Primo Vere' e di 'Canto Novo'), con il tessuto cellulare fitto di echi, metafore, rimandi. Il congedo, con i suoi echi goethiani, non avrebbe potuto avere parole più tenere: "Roma nostra vedrai. La vedrai da' suoi colli: / dal Quirinale fulgido al Gianicolo, / da l'Aventino al Pincio più fulgida ancor ne l'estremo / vespero, miracol sommo, irraggiare i cieli... / Nulla è più grande e sacro. Ha in sé la luce d'un astro. / Non i suoi cieli irraggia solo, ma il mondo, Roma". Dunque questi anni romani (una decina, con varie assenze) furono fecondi anche perché lo scrittore indicò alla cultura provinciale della borghesia, ristretta e soffocante rispetto all'effervescenza intellettuale che animava le altre capitali europee, un'apertura resa ancor più fruttuosa dallo stile comunicativo del giornalista. @



Boito, d'Annunzio e... La Gioconda

Eleonora dalle belle mani

di Maria Giovanna Sanjust e Andrea Quarta

A Roma, presso la sede del Raggruppamento Investigazioni Scientifiche (RIS), sono stati presentati i risultati del "Progetto Gioconda", frutto della sinergia tra la Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", il Dipartimento di Filologie e Letterature moderne e i RIS di Cagliari.

Oggetto della singolare collaborazione lo studio del manoscritto dannunziano 'La Gioconda', mediante le più sofisticate apparecchiature messe a disposizione dai RIS di Cagliari, allo scopo di decifrare le parti recanti diverse sovrascritture e/o cancellature presenti nell'autografo originale e impossibili da decifrare a occhio nudo, neanche con i consueti strumenti utilizzati comunemente dai filologi, quali la lente d'ingrandimento o la lampada di Wood. Si è tentato, dunque, di ricostruire l'apparato critico dell'opera, secondo il massimo rigore scientifico utilizzato per le edizioni critiche, attraverso l'ausilio di tecnologie usate per la prima volta al mondo nel campo filologico (ma impiegate già in pittura), come un video comparatore spettrale (è un sistema digitale che permette di effettuare analisi non invasive né distruttive su supporti cartacei o plastici, attraverso la luce ultravioletta e infrarosso). De 'La Gioconda' è conservato al "Vittoriale degli Italiani" un manoscritto autografo di cc. 268, messo a disposizione gentilmente dal Presidente, Giordano Bruno Guerri. Pur non essendo di prima stesura, esso presenta numerose correzioni, tutte 'currenti calamo'; anzi, in più casi, esse, compiute su una o più parole soprascritte o sottoscritte nell'interlinea, sarebbero rimaste non leggibili senza il ricorso alla predetta strumentazione tecnica messa a disposizione dal RIS di Cagliari che, con l'indispensabile assenso del Comandante Col. Giovanni Delogu, così come il coordinamento delle operazioni guidate dal Cap. Pietro Coli e con l'alta professionalità e disponibilità di operatori esperti, quali i Marescialli Capo Carlo Spampinato e Antonio Crescenzi, ha consentito agli addetti ai lavori, di pervenire a una lettura testuale dell'opera in esame, corretta e senza incertezze, altrimenti impossibile.

D'Annunzio scrisse La Gioconda, una tragedia in quattro atti più concordanza finale, nel 1898 e fu

rappresentata per la prima volta il 15 aprile 1899 al Teatro "Bellini" di Palermo dalla Compagnia Duse-Zacconi; essa è dedicata "Ad Eleonora Duse dalle belle mani" e narra la storia, ambientata "Nella Marina di Pisa", dello scultore Lucio Settala, sposato con Silvia, tutto dedito a realizzare, tramite la sua modella e musa ispiratrice Gioconda, l'opera d'arte assoluta capace di trasmettere il senso della vita. Combattuto tra affetti familiari e richiamo dell'arte, tenta il suicidio. Si salva, ma il richiamo dell'Arte/Gioconda è ineludibile. La modella, sentitasi messa da parte, vorrebbe distruggere la statua che la ritrae; Silvia la salva benché col sacrificio delle sue mani. Alla fine Lucio abbandonerà la moglie per stare con Gioconda e dedicarsi all'Arte.

Oltre l'ultimo Vate d'Italia, anche un altro noto scrittore ha scritto il libretto di un celebre melodramma, in quattro atti, messo in musica da Amilcare Ponchielli, dal medesimo titolo: Arrigo Boito, che in quella circostanza utilizzò lo pseudonimo Tobia Gorrio, anagramma del suo nome e cognome. Ma la sua 'Gioconda' ispirata ad 'Angel, tyran de Padoue' di Victor Hugo, e dedicata a Maddalena Mariani Masi che interpretò il ruolo della protagonista la prima volta che l'opera andò in scena al Teatro alla Scala di Milano l'8 aprile 1876, narra la tragica storia, ambientata nella Venezia del XVII sec., di Gioconda, innamorata di Enzo Grimaldo, che cade vittima dei tranelli di Barnaba desideroso di averla per sé. Per una serie di alterne vicende, Enzo viene arrestato e Gioconda, disperata, chiede aiuto a Barnaba perché è l'unico in grado di salvarlo, ma come pegno deve dargli il suo corpo. La vicenda si conclude tragicamente perché lei, pur di non concedersi, si uccide.

(Maria Giovanna Sanjust è Professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Cagliari; e Andrea Quarta è dottorando all'Università Sorbona di Parigi).

IL MUSEO DIMENTICATO HA CONSERVATO GLI STRUMENTI

Non sono in molti a sapere dell'esistenza a Roma della più importante raccolta italiana di strumenti musicali (una delle più importanti d'Europa, seconda solo a quella di Bruxelles), che si trova alle spalle della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, stretta fra caserme e uffici: il Museo Nazionale degli Strumenti musicali, frutto di una cospicua donazione del tenore Gorga, negli anni Trenta del secolo passato. Su Music@ abbiamo parlato spesso del Museo, ospitando articoli e proteste dell'allora direttore Antonio Latanza, ormai in pensione, il quale si è ammalato, dopo una vita passata a combattere - inutilmente! - con i suoi superiori per il destino del Museo. Andato via Latanza è arrivato un nuovo direttore che si è ammalato al suo arrivo - così ci ha detto al telefono, il personale del Museo - e il suo incarico è stato assunto in prima persona dalla Sovrintendente del polo museale romano, Rossella Vodret.

Ora il Museo potrebbe correre il serio rischio di veder distrutto o manomesso irrimediabilmente il suo tesoro (tremila pezzi circa, metà accatastati nei depositi; alcuni rarissimi se non unici, come la famosissima arpa 'Barberini' o il Fortepiano costruito da Bartolomeo Cristofori nel 1722, l'unico strumento fra i tre sopravvissuti del suo inventore, ad essere integro ed originale in tutte le sue parti, nonostante le precarie condizioni di 'salute' del legno), proprio a causa di una annunciata riorganizzazione e riallestimento del Museo stesso, come ha annunciato di recente la stessa Sovrintendente del Polo museale romano, Rossella Vodret, affidata allo scenografo Pier Luigi Pizzi - con una spesa di 400.000 Euro circa - allo scopo di 'ascoltare, vedere, toccare e sperimentare la musica'. 'Il Museo appare oggi triste e muto - ha spiegato Pizzi - mentre un museo di strumenti musicali deve essere associato al suono'. Colpisce in tali dichiarazioni, alla vigilia dei lavori che si protrarranno per quasi tutto il 2012, la totale mancanza di conoscenza dei principi e delle regole riguardanti il delicato problema della tutela, conservazione e restauro degli strumenti antichi. Un museo di strumenti musicali non è come una galleria d'arte, dove un restauro offre nuovamente agli occhi del pubblico un'opera, riportata verosimilmente alla sua primitiva condizione ed integrità. Uno strumento

musicale è come uno scrigno, che conserva gelosamente un 'suono'; e, qualche volta, lo scrigno è prezioso quanto il suono che conserva. Ma, con il restauro dello scrigno, non sempre quel suono torna a farsi sentire, addirittura potrebbe essere ridotto al silenzio per sempre. La gran parte degli strumenti musicali antichi va ammirata, studiata, semmai copiata. Perché se tornasse a suonare, uno strumento antico verrebbe sottoposto ad uno stress al quale non è più abituato da tempo, e, di conseguenza, potrebbe rovinarsi del tutto. Si spenda, allora, per restaurare gli strumenti, conservarli nelle migliori condizioni, e per dotare il museo di personale tecnico, abbandonando l'idea dell'allestimento. Un museo non è un teatro.

A noi, però, viene un sospetto. Il sospetto cioè che da quando il MIBAC si è trasferito accanto al Museo, si vuole 'risanare' tutta la zona, per non sentirsi dire dai visitatori eccellenti: quel museo, signor ministro, grida vendetta! @





Quel professor Ponzio Ornaghi nel chi l'ha visto dei Beni Culturali

Al ministero chiamano Lorenzo Ornaghi "professore Ponzio" e non solo perché ha governato, almeno sino ad oggi lavandosene le mani, la più scandalosa delle emergenze, i Beni Culturali, immenso e immensamente malandato patrimonio dell'identità italiana. Ma anche perché «siamo ai piedi di Pilato» è la realistica e simpatica espressione popolare ed evangelica che egli stesso usò con i colleghi della Cattolica quando seppe che non gli avrebbero dato la Pubblica Istruzione.

Vi entrò dunque da «tecnico serio, ma senza competenza» mi dice una imprenditrice veneta del restauro. E infatti «non so cosa significa Beni Culturali» confessò il giorno del giuramento al Quirinale. Lo sfogo fu preso come scaramanzia e come viatico, un cuscinetto di ironia tra se e sé, e uno spazio di libertà tra sé e quel difficile mondo sottosopra. Professore di Scienza della Politica e Rettore magnifico di lunga esperienza, Ornaghi era infatti molto bene attrezzato a studiare, capire e affrontare, e con nuovi codici magari, i Beni Culturali senza la sgangherata inefficienza di Bondi, che negava i crolli di Pompei e maltrattava la cultura viva e la cultura morta, e senza le polemiche sopra le righe della meteora Galan. Ornaghi sembrava persino finalmente libero dalla politica politicante, come fu soltanto il rimpianto Alberto Ronchey tanti anni fa. E dunque sembrava perfetto per una legge quadro sull'architettura, per una nuova normativa sul cinema, per una ristrutturazione della lirica, per mettere a punto un piano di guerra che, come quello di Befera contro gli evasori, scovi e insegue uno per uno i tombaroli che da Cerveteri ad Aidone, da Palestrina ad Aquileia rovinano le nostre rovine e derubano gli italiani. «Forza Ornaghi!» pensammo dunque quando lo nominarono. E invece: chi l'ha visto?

Brianzolo, 64 anni, cattolicissimo e scapolo, capotto nero da prete, poco meno di due pacchetti di "Camel light" al giorno, una voluta somiglianza con il suo maestro di morale don Giussani, sempre compiaciuto della parola "Padania" in onore dell'altro suo maestro Gianfranco Miglio, il ministro ha esordito presentando un pio libro di Maurizio Lupi, riceve tutti i giorni Buttiglione e Quagliariello e insieme fanno combaciare asole e bottoni di una nuova ipotetica Dc, combatte «la dittatura relativista della cultura laicista»... È insomma molto attivo nella militanza ciellina, ma non ha preparato piani di riscossa per Pompei dove continuano quei microrulli che sono la rivolta delle pietre contro l'incuria che viene certo da lontano ma costò al povero Bondi l'eccessiva fama mondiale di killer of Pompei's ruins. Il progetto Pompei coinvolge almeno tre ministri

(anche gli Interni, in funzione anticamorra) perché l'Europa ci chiede garanzie per il finanziamento già stanziato e mai erogato di 105 milioni. Ma Pompei è come lo spread, è un impegno che il nostro ministro deve prendere con il mondo, simbolicamente lì è l'Italia intera che rischia il default. Per un ministro dei Beni Culturali che ama il suo Paese, Pompei è il Luogo Comune nel senso del più comune dei luoghi, vestigia e simbolo della civiltà occidentale, valore identitario e tuttavia senza nazionalità, il capolinea di tutte le strade del mondo: salvarlo significa salvare il mondo. Da sola Pompei vale un ministero, una carriera, una vita. E invece Ornaghi si comporta come un Bondi con molta più cultura che però, in questo caso, diventa un'aggravante. Ha scritto autorevoli saggi sulle élite pubblicati dal Mulino, parla correntemente inglese, francese e tedesco, è un cultore di musica classica, appassionato di storia di Milano e di società milanese, e non solo in senso alto: la sua prima lettura al mattino sono le pagine dei necrologi.

Perché l'innamorato di Milano non dice una parola sulla sciagurata paralisi della Grande Brera, commissariata e dimenticata? E tace pure sul Palazzo del cinema di Venezia dove al primo scavo, trenta milioni di euro per 3,10 metri di profondità, hanno trovato, sotto una pineta, quel demonio dell'amianto e non c'è esorcista che possa andare avanti né tornare indietro su una superficie di 10mila metri quadrati, mentre l'impresa (la Sacaim) è finita in amministrazione controllata, e c'è ancora in carica un commissario, come del resto all'Aquila, in realtà un sub commissario, un vice di Bertolaso. E i collaudatori erano quelli della cricca, e forse si farà solo un auditorium, ma un po' più in là... Questo sì è cinema! In quel buco di Venezia c'è la fantasia della scuola napoletana, è il buco dei magliari d'Italia. Vuole parlarne, signor ministro?

Ornaghi dirige il traffico e controlla gli affari delegando al solito capo di gabinetto Salvo Nastasi, amico più di Letta che di Bisignani, genero di Gianni Minoli, e commissario ovunque e per tutte le stagioni: dal San Carlo di Napoli al Maggio Fiorentino... Sin dai tempi di Urbani, Nastasi è l'avvolgente potenza invisibile dei Beni Culturali, come l'imam occulto degli sciiti. E infatti Ornaghi, via Nastasi-Letta, costretto dalle reazioni dell'intera città di Venezia, ha confermato Paolo Baratta alla presidenza della Biennale. E però poi gli ha mandato, come guastatore nel consiglio di amministrazione, il presidente della Fondazione Roma Emmanuele Emanuele, vecchio notevole del parastato e del Circolo della caccia, gran protettore di Vittorio Sgarbi, premio letterario Mondello per le poesie raccolte in "Le molte terre" e "Un Lungo cammino", già premiato a Tor di Nona. Pittore e manovriero, ha esordito annunciando che è lui l'unico a rappresentare sia il ministero sia

l'albo d'oro della nobiltà, e tra Baratta e Ornaghi è cominciata un'agra corrispondenza... Perché?

A Nastasi si contrappone il sottosegretario Roberto Cecchi, più cauto ma non meno avido di supplenza. Già funzionario del ministero, a lui si devono il pasticcio del Colosseo affidato a Della Valle e il famoso malaffare del crocifisso erroneamente attribuito a Michelangelo: tre milioni che un rinvio a giudizio della Corte dei conti ha censurato; sarebbero bastati trecentomila mila euro. Ebbene, il ministro non ha né difeso né cacciato il suo sottosegretario: "professore Ponzio", appunto.

E non dice nulla sul Centro del libro, una struttura agile ma costosa che non ha mai cominciato a lavorare: forse non sarebbe inutile, ma così sicuramente lo è. E ancora: dopo la tragedia della Concordia al Giglio tutti si aspettavano una parola di Ornaghi per bloccare il passaggio delle grandi navi da crociera a Venezia: entrano dalla bocca di porto di Malamocco e poi si inoltrano nella laguna raggiungendo Riva degli Schiavoni che costeggiano sino a imboccare il bacino di San Marco, davanti al Palazzo Ducale, per poi giungere alla stazione marittima attraversando il canale della Giudecca. Neanche Marinetti, il quale nella sua devastazione, voleva asfaltare Venezia, era arrivato a immaginare le navi della follia. Dice Dante: Ed ecco verso noi venir per nave/ un vecchio, bianco per antico pelo/ gridando: 'Guai a voi anime prave! Gli ignavi, appunto.

Francesco Merlo
(*la Repubblica*, 8 marzo 2012)

La ninna nanna che rende adulti

Federico García Lorca, in una conferenza del 1930, riferisce che per l'umanista Rodrigo Caro le «canciones de cuna», le ninne-nanne, sono le «reverende madri di tutte le canzoni». Con loro, infatti, che, a dispetto dei tempi e delle distanze, si assomigliano per l'altezza del tono e il tempo lento, il cervello umano percepisce per la prima volta un evento di origine enigmatica, la musica. La neuroscienziata milanese Daniela Perani e i suoi collaboratori (*Music in the first days of life*, <http://hdl.handle.net/10101/npre.2008.2114.1>) hanno fatto ascoltare a 18 bambini, da uno a tre giorni di vita, con cuffie speciali, brani di pianoforte del XVIII e XIX secolo, mentre la risonanza magnetica registrava le aree attivate nel cervello. Erano poi suonati gli stessi brani con battute spostate in alto o in basso di un semitono, oppure con battute della mano destra alterate di un semitono. Per un adulto, le alterazioni sono sgradevoli. La musica normale attivava aree dell'emisfero cerebrale destro, specie nel lobo temporale e nell'insula, che elaborano l'altezza del tono e la melodia, e poche e circoscritte aree a sinistra.

L'ascolto della musica dissonante attivava invece prevalentemente aree del lobo temporale e frontale, l'amigdala e altri nuclei del sistema limbico, che, durante la musica normale, rimanevano quieti. Il sistema limbico è l'organo che trasmette alla coscienza le emozioni, l'amigdala, in particolare, paura e aggressività. Si viene al mondo con aree del cervello pronte a elaborare stimoli musicali diversi. La predisposizione del cervello alla percezione musicale (che non ha nulla a che fare col talento musicale) non è quindi frutto dell'educazione, perché è presente alla nascita. La reazione del cervello appena nato alla musica dissonante, con attivazione di centri dell'aggressività e della paura, e il silenzio delle aree della melodia, la dice lunga sullo scarso favore che il cervello riserva, a un secolo dai suoi inizi, alla cosiddetta musica classica moderna (dodecafonica, concreta, collage di rumori, eccetera), nonostante il valore dei suoi esponenti. L'australiano Nicholas Hudson (*BMC Research Notes* 2011, 4:9 online) ha dimostrato recentemente che la terza sinfonia o l'Ode alla gioia di Beethoven stimolano i centri del piacere artistico (in particolare il nucleo accumbens) molto più del pop-song *I should Be So Lucky* di Kylie Minogue. Un timbro musicale variato e sereno soddisfa il cervello più della musica rumorosa e urlata. Per questo il cervello del neonato apprezza le ninne-nanne, che sono, tradizionalmente, un'espressione semplice dello stato d'animo. Garcia Lorca descrive la tristezza delle canzoni di culla spagnole, che riflettono la delusione della vita di povere donne per le quali i bambini sono una gioia ma anche un gran peso. Le ninne nanne russe hanno, dice Lorca, la tristezza di un giorno di nebbia dietro i vetri. La ninna-nanna europea è soave, monotona, ma non malinconica, tenera e semplice. Meravigliose sono melodia e tenerezza dell'antico *Schlaflied* dell'Europa che parla tedesco. Da secoli è emersa, in tutte le culture, la "Baby-lingua" (molto belle la parola inglese *motherese* e la tedesca *mütterisch*), che è una lingua semicantata con la quale ci si rivolge spontaneamente ed esclusivamente a bambini che ancora non parlano, con toni alti e modulati, intonazioni dolci, frasi semplici e brevi, lunghe pause, molte ripetizioni. I bambini che l'ascoltano sono più tranquilli e inclini ad abbracciare chi la parla. La ninna-nanna è una canzone, la baby-lingua è una lingua cantata con aspetti dell'opera buffa.

ajb@bluewin.ch
Arnaldo Benini
(*Il Sole 24 Ore*, domenica 12 febbraio 2012)



Per una costituente della cultura. Il sole 24 ore

Niente cultura niente sviluppo

Occorre una vera rivoluzione copernicana nel rapporto tra sviluppo e cultura. Da "giacimenti di un passato glorioso", ora considerati ingombranti beni improduttivi da mantenere, i beni culturali e l'intera sfera della conoscenza devono tornare a essere determinanti per il consolidamento di una sfera pubblica democratica, per la crescita reale e per la rinascita dell'occupazione.

Una costituente per la cultura

Cultura e ricerca sono due capisaldi della nostra Carta fondamentale. Le riflessioni programmatiche che proponiamo qui cercano di mettere a punto alcuni elementi «Per una costituente della cultura».

L'articolo 9 della Costituzione «promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». Sono temi saldamente intrecciati tra loro.

Perché ciò sia chiaro, il discorso deve farsi strettamente economico. Niente cultura, niente sviluppo. Dove per "cultura" deve intendersi una concezione allargata che implichi educazione, istruzione, ricerca scientifica, conoscenza. E per "sviluppo" non una nozione meramente economicistica, incentrata sull'aumento del Pil, che si è rivelato un indicatore alquanto imperfetto del benessere collettivo e ha indotto, per fare solo un esempio, la commissione mista Cnel-Istat a includere cultura e tutela del paesaggio e dell'ambiente tra i parametri da considerare. La crisi dei mercati e la recessione in corso, se da un lato ci impartiscono una dura lezione sul rapporto tra speculazione finanziaria ed economia reale, dall'altro devono indurci a ripensare radicalmente il nostro modello di sviluppo.

Strategie di lungo periodo

Se vogliamo davvero ritornare a crescere, se vogliamo ricominciare a costruire un'idea di cultura sopra le macerie che somigliano assai da vicino a quelle da cui è iniziato il risveglio dell'Italia nel secondo dopoguerra, dobbiamo pensare a un'ottica di medio-lungo periodo in cui lo sviluppo passi obbligatoriamente per la valorizzazione dei saperi, delle culture, puntando in questo modo sulla capacità di guidare il cambiamento. La cultura e la ricerca innescano l'innovazione, e dunque creano occupazione, producono progresso e sviluppo. La cultura, in una parola, deve tornare al centro dell'azione di governo. Dell'intero Governo, e non di un solo ministero che di solito ne è la Cenerentola. È una condizione per il futuro dei giovani. Chi pensa alla crescita senza ricerca, senza cultura, senza innovazione, ipotizza per loro un futuro da consumatori disoccupati, e inasprisce uno scontro generazionale senza vie d'uscita. Anche la crisi del nostro dopoguerra, a ben

vedere, fu affrontata investendo in cultura. Le nostre città, durante quella stagione, sono state protagoniste della crescita, hanno costruito "cittadini", e il valore sociale condiviso che ne è derivato ha creato una nuova cultura economica. Ora le sfide paiono meno tangibili rispetto alle macerie del dopoguerra, ma le necessità e la capacità di immaginare e creare il futuro sono ancor più necessarie e non rinviabili. Se oggi quelle stesse città che sono state laboratori viventi sembrano traumatizzate da un senso di inadeguatezza nell'interpretare le nuove sfide, ciò va ascritto a precise responsabilità di governo e a politiche e pratiche decisionali sbagliate. Negli ultimi decenni nel nostro paese – a differenza di altri, Francia, Germania, Stati Uniti oltre a economie recentemente "emerse" – è accaduto esattamente l'inverso di ciò che era necessario. Si è affermata la marginalità della cultura, del suo Ministero, e dei Ministeri che se ne occupano (Beni e Attività Culturali e Istruzione, Università e Ricerca) considerati centri di spesa improduttiva, da trattare con tagli trasversali.

Cooperazione tra i ministeri

Oggi si impone un radicale cambiamento di marcia. Porre la reale funzione di sviluppo della cultura al centro delle scelte dell'intero Governo, significa che la strategia e le conseguenti scelte operative, devono essere condivise dal ministro dei Beni Culturali con quello dello Sviluppo, del Welfare, della Istruzione e ricerca, degli Esteri e con il Presidente del Consiglio. Inoltre il ministero dei Beni Culturali e del paesaggio dovrebbe agire in stretta coordinazione con quelli dell'Ambiente e del Turismo. Non si tratta solo di una razionalizzazione di risorse e competenze, ma dell'assunzione di responsabilità condivise per lo sviluppo. Responsabilità né marginali né rinviabili. Se realisticamente una vera integrazione degli obiettivi sembra difficile date le strutture relative di potere di ogni ministero e la complessità di azione propria dei ministeri stessi, tuttavia questo non deve diventare un alibi per l'inazione. Al contrario: esso deve imprimere il senso della necessità di favorire ogni forma di sperimentazione possibile che vada nella direzione di una cooperazione tra ministeri, oltre che ripristinare i necessari collegamenti tra Nord e Sud, tra centro e periferie. Si tratta di promuovere il funzionamento delle istituzioni mediante la loro leale cooperazione, individuando e risolvendo i conflitti a livello normativo (per esempio i conflitti Stato-Regioni per le norme su ambiente e paesaggio).

L'arte a scuola, il merito e la cultura scientifica

È importante anche che l'azione pubblica contribuisca a radicare a tutti i livelli educativi, dalle elementari all'università, lo studio dell'arte e della storia per rendere i giovani i custodi del nostro patrimonio, e per poter fare in

modo che essi ne traggano alimento per la creatività del futuro. Per studio dell'arte si intende l'acquisizione di pratiche creative e non solo lo studio della storia dell'arte. Ciò non significa rinunciare alla cultura scientifica, che anzi deve essere incrementata e deve essere considerata, in forza del suo costitutivo antidogmatismo, un veicolo prezioso dei valori di fondo che contribuiscono a formare cittadini e consumatori dotati di spirito critico e aperto. La dicotomia tra cultura umanistica e scientifica si è rivelata infondata proprio grazie a una serie di studi cognitivi che dimostrano che i ragazzi impegnati in attività creative e artistiche sono anche i più dotati in ambito scientifico. Una cultura del merito deve attraversare tutte le fasi educative, formando i nuovi cittadini all'accettazione di precise regole per la valutazione dei ricercatori e dei loro progetti di studio. Non manca il merito, nei percorsi italiani di formazione. Lo dimostra il crescente successo di giovani educati in Italia che trovano impiego nelle più prestigiose università di ricerca in tutto il mondo. Ma finché non riusciremo ad attrarre altrettanti "cervelli" dall'estero, questo saldo passivo dissanguerà la nostra scienza e la nostra economia. È necessario, riguardo a ognuno degli aspetti trattati, creare le condizioni per una reale complementarità tra investimento pubblico e intervento dei privati, che abbatta anche questa falsa dicotomia. È la mancata centralità della cultura per lo sviluppo che ha portato a normative fiscali incoerenti e inefficaci.

Complementarità pubblico-privato, sgravi ed equità fiscale

La complementarità pubblico/privato, che implica una forte apertura all'intervento dei privati nella gestione del patrimonio pubblico, deve divenire cultura diffusa e non presentarsi solo in episodi isolati. Può nascere solo se non è pensata come sostitutiva dell'intervento pubblico, ma fondata sulla condivisione con le imprese e i singoli cittadini del valore pubblico della cultura. Si è osservato in questi anni che laddove il pubblico si ritira anche il privato diminuisce in incisività, mentre politiche pubbliche assennate hanno un forte potere motivazionale e spingono anche i privati a partecipare alla gestione della cosa pubblica. Provvedimenti legislativi a sostegno dell'intervento privato vanno poi ulteriormente sostenuti attraverso un sistema di sgravi fiscali (in molti paesi persino il biglietto per un museo o un teatro è detraibile). Misure di questo genere ben si armonizzano con l'attuale azione di contrasto all'evasione a favore di un'equità fiscale finalizzata a uno scopo comune: il superamento degli ostacoli allo sviluppo del paese.

**(Iniziativa del Sole 24 Ore.
Domenica 19 febbraio 2012)**

I ministri Ornaghi, Profumo e Passera scrivono al direttore de Il Sole 24 Ore

Gentile Direttore, ringraziamo «Il Sole 24 Ore» per l'articolo di domenica (26 febbraio 2012). I cinque punti «per una costituente della cultura» offrono elementi di riflessione non convenzionali e, per questo, fortemente degni di attenzione. Riteniamo meritevole ogni iniziativa che sappia riportare al centro del dibattito pubblico il valore della cultura, della ricerca scientifica, dell'innovazione e dell'educazione a vantaggio del progresso nel nostro Paese.

Potrebbe sembrare paradossale cercare di mettere la cultura al centro del dibattito politico in un momento in cui l'Italia è sottoposta a tensioni di natura finanziaria e si trova nel bel mezzo di una nuova recessione, con un disagio occupazionale in crescita. Il Sole 24 Ore ha lanciato un manifesto in cinque punti e una Costituente affinché la cultura diventi un motore per lo sviluppo. Eppure oggi, come in altre occasioni della storia del Paese, le prospettive di ripresa e di tenuta della coesione sociale sono legate a processi virtuosi di cambiamento che scaturiscono e sono guidati, se vogliono farsi fondamentali di sviluppo duraturo, soprattutto da una spinta di natura culturale: spinta che interessa le nostre prospettive, il nostro civismo, il nostro senso di responsabilità, il contenuto della nostra democrazia, il nostro rapporto con la cosa pubblica e il bene comune. Assai suggestivo e appropriato appare il richiamo al discorso di De Gasperi alla Scala di Milano. Lo spirito che caratterizzò l'Italia e le sue leadership nel secondo dopoguerra va oggi arricchito ancora una volta da una illuminata visione culturale. L'investimento in cultura, ricerca ed educazione nel nostro Paese è insufficiente, se confrontato su scala internazionale. Di fronte alle scelte di spending review, che comporteranno una rivisitazione del mix della nostra spesa pubblica, la componente impiegata nella sfera della conoscenza non può essere considerata un costo da tagliare, ma rappresenta uno dei bacini in cui spendere di più e meglio creando sviluppo e occupazione. In quest'ambito, lo Stato è chiamato a svolgere un'imprescindibile funzione pubblica, non a caso sancita e garantita dalla nostra stessa Costituzione. Un investimento che deve interessare lo straordinario patrimonio culturale italiano, inteso non solo come risorsa da tutelare e preservare, ma da animare e valorizzare sempre di più, perché elemento costitutivo dell'identità del Paese, della sua storia, della sua civiltà, del suo "saper fare", della sua stessa competitività. La conoscenza è fattore dinamico e generativo, è il terreno comune per la convivenza civile, fondamentale mezzo di promozione sociale: la prima responsabilità della politica è la cura della "Repubblica della conoscenza". È questa la condizione per una società aperta e moderna. Gli investimenti nell'intero sistema educativo, inteso in tutte le sue componenti di sapere umanistico, di sapere scientifico e di sapere professionale, sono i pilastri per la nascita e lo sviluppo dello spirito di cittadinanza, della cultura dei diritti e dei doveri, del valore riconosciuto delle regole, della valorizzazione del merito. L'assenza di cultura del merito in molti campi genera ingenti costi, disincentiva l'impegno e incentiva la fuga dei migliori. Nessuna società può farsi meritocratica senza una pubblica amministrazione efficiente, senza una politica capace di premiare l'impegno nel lavoro, l'assunzione consapevole di rischio, senza un sistema educativo di qualità capace di farsi prima leva di mobilità sociale. Occorre restituire a ogni livello del sistema di istruzione, dalla scuola elementare all'università, una capacità di formazione di alto livello, che consenta e agevoli il ricambio delle classi dirigenti: è tempo di offrire un'istruzione di qualità, accessibile a tutti ma non per questo prigioniera di un egualitarismo mistificatorio e di facciata. È necessaria una profonda inversione di rotta rispetto alle politiche degli ultimi decenni, che hanno portato scuola, università e beni culturali a una crisi senza precedenti, e talora, occorre riconoscerlo, al vero e proprio



collasso. La cultura e la conoscenza chiedono attenzione e partecipazione da parte dell'intera comunità e in primis dello Stato, chiamato ad assumere un ruolo di coordinamento e garanzia. La nuova conoscenza si genera anche attraverso i cortocircuiti che avvengono nella rete sociale, si alimenta nelle interazioni che si sviluppano tra le persone, le piattaforme che mettono in comunicazione. Questa creazione di valore è libera e non imposta, è bottom-up e non top-down. Un Governo non può produrla dall'alto ma può generare le condizioni perché emerga: siamo chiamati a garantire che le reti funzionino, abbiamo la responsabilità di eliminare gli ostacoli all'espressione della creatività.

L'azione del Governo sta mobilitando tutti gli attori coinvolti nella produzione di cultura e conoscenza al servizio del Paese, liberando energie dei soggetti più indipendenti e creativi. Con questi intenti il Governo chiederà di armonizzare la propria azione anche alle istituzioni preposte al servizio pubblico della conoscenza: la Rai, l'università, la scuola, i musei e tutti i custodi attivi dei beni culturali italiani.

Lavoreremo con umiltà e passione al servizio dei nuovi protagonisti della creatività, non intervenendo direttamente ma garantendone lo sviluppo armonico. In questo senso, l'azzeramento del digital divide, la lotta a ogni forma di analfabetismo - condizioni per uno sviluppo sostenibile nell'epoca della conoscenza - sono impegni per il Governo, le istituzioni e tutti i concessionari di risorse pubbliche. Certo i tempi sono difficili e i mezzi scarsi, ma questi e non altri sono gli obiettivi del Governo. Non è una via semplice, ma siamo persuasi che sia l'unica in grado di garantire l'avvio di una stagione in cui riprenda il ruolo che merita una cultura di cittadinanza, che possa incidere profondamente sui processi della vita collettiva e della produzione di benessere. Su molti problemi, i nostri Ministeri hanno già iniziato a fare la loro parte con determinazione, in modo congiunto e coeso.

**Lorenzo Ornaghi, Corrado Passera,
Francesco Profumo**

Lissner scrive al Sole 24 Ore

Nella imponente risposta che il Manifesto della cultura lanciato dal Sole 24 Ore ha sollecitato, ho letto parole che da tempo sognavo di leggere, in particolare nella lettera con la quale tre ministri del nostro Governo – Lorenzo Ornaghi, Corrado Passera, Francesco Profumo – hanno sottoscritto i motivi di questa chiamata a raccolta. Lo Stato è disposto ad accogliere di nuovo la cultura fra i suoi primi pensieri. Così siamo invitati a credere. Ma la promessa non nasconde il tema che scotta, in questo momento difficile dell'Italia in una Europa che finora ha costruito un'unione economica, peraltro imperfetta, non certo un'unione culturale, non un'Europa dei valori e delle idee comuni: quanto costa la cultura e quanto siamo disposti a spendere per far sì che continui ad alimentare quell'area di pensiero che rende la vita migliore, o addirittura degna di essere vissuta? Una inarrestabile curva discendente fotografa l'impegno dello Stato e degli Enti pubblici nel sostegno al teatro d'opera e a ogni forma di espressione della cultura nazionale. La riforma che nel 1998 trasformò i vecchi Enti Lirici in Fondazioni aveva uno scopo: costringere i teatri a "mettersi sul mercato" per cercare nel privato ri-

sorse nuove. Ma lo spirito della riforma era che quelle risorse servissero per produrre di più e meglio, non per sostituirsi al sostegno pubblico. Oggi quel principio è quasi completamente ribaltato

Nel 1998 i contributi dello Stato e degli Enti Locali rappresentavano il 61% del bilancio della Scala, nel 2011 sono scesi al 46%, nel 2012 al 37,5%. Lo Stato si attesta al solo 25%. È una percentuale compatibile con lo slogan comodo e a buon mercato del "gravare sulle spalle dei contribuenti"? Anche considerando che, a fronte di circa 30 milioni di contributi statali, nel 2011 la Scala ha "restituito" 36 milioni di tasse?

I privati. Da loro ci attendiamo che non siano né mecenati né mercanti, ma cittadini consapevoli, al servizio di un'impresa che produce merce strana eppure necessaria alla vita di tutti, ogni giorno. I moltissimi soci fondatori, sponsor e sostenitori privati, che danno alla Scala ben 30 milioni di euro a stagione, li ho sempre visti agire secondo questo spirito: come civil servant di un teatro pubblico in cui si riconoscono perché credono nel suo progetto artistico, concreto e chiaro, e nell'istituzione. Il loro contributo, insieme ai 32 milioni di abbonamenti e di biglietteria, porta l'autonomia della Scala, nel 2012, alla percentuale del 62.5% di risorse proprie sull'intero bilancio. Un passo ancora e ci avviciniamo pericolosamente alla privatizzazione.

Tutti siamo chiamati a fare la nostra parte di sacrifici, a controllare le spese, a rendere conto del nostro operato, e la Scala non si sottrae al dovere di far lavorare la fantasia per accordare le tonalità lontane della qualità artistica e del rigore economico, entrambi assolutamente necessari. Ma se davvero è in corso un ripensamento nei confronti di quel cemento sociale che si chiama cultura, dobbiamo augurarci un cambiamento altrettanto culturale. Che cerco di spiegare con un esempio. Il collezionista di alto profilo, ieri come oggi, non è chi compra quadri qualsiasi, a occhi chiusi, pensando solo al plusvalore del giorno dopo. I collezionisti che hanno fatto la storia e la cultura dell'arte sono quelli che hanno acquistato con passione e competenza, spendendo a volte poco a volte molto, rischiando di sbagliare, ma sempre con fiducia e convinzione.

Il Manifesto della cultura alimenta una speranza: che lo Stato prenda a modello lo slancio creativo dei secondi, non il calcolo triste dei primi.

**Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico
del Teatro alla Scala**

Legge quadro per lo spettacolo dal vivo

Testo unificato delle proposte di legge C. 136 Carlucci, e abbinata C. 459 Ciocchetti, C. 769 Carlucci, C. 1156 Ceccacci Rubino, C. 1183 De Biasi, C. 1480 Zamparutti, C. 1564 Giammanco, C. 1610 Zazzera, C. 1849 Rampelli, C. 1935 Caparini e C. 2280 Goisis.

NUOVO TESTO RECANTE MODIFICHE IN ATTUAZIONE PARERI

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 dell'Italia e dell'Europa, ed elemento qualificante per la formazione e per la crescita socio-culturale dei cittadini. Lo spettacolo dal vivo rientra tra le attività culturali previste dalla Costituzione, ed è riconosciuto dalla Repubblica quale elemento insostituibile della coesione e dell'identità nazionale e strumento centrale della diffusione e della conoscenza della cultura e dell'arte italiane in Europa e nel mondo, nonché fattore determinante per lo sviluppo dell'attività turistica nazionale.
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 forme di sostegno e di incentivazione 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, 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 necessarie alla promozione, allo sviluppo e alla diffusione dello spettacolo dal vivo sulla base dei principi della garanzia dei diritti e dell'interesse della collettività, del perseguimento dell'equilibrio, qualitativo e quantitativo, dell'offerta culturale e della diffusione dello spettacolo dal vivo su tutto il territorio nazionale nonché del riconoscimento e della tutela delle attività dei professionisti dello spettacolo dal vivo.
4. La Repubblica, nel rispetto della libertà dell'arte riconosciuta dalla Costituzione, garantisce il pluralismo e la libertà creativa ed espressiva, tutela la proprietà intellettuale, prevede misure di sostegno economico per gli artisti nei periodi di mancato lavoro e garantisce la libertà di accesso alle professioni artistiche, tecniche e amministrative dello spettacolo dal vivo, favorendo la qualificata formazione professionale.
5. Lo spettacolo dal vivo comprende le seguenti attività culturali: il teatro, la musica, la danza, il circo e lo spettacolo viaggiante ivi comprese le esibizioni degli artisti di strada e le diverse forme dello spettacolo popolare.
- 5.1 bis Sono lavoratori dello spettacolo quei soggetti che con abilità di natura artistica, che si possono manifestare con un'attività inventiva, un'interpretazione, un'esibizione, una particolare abilità fisica, una specifica personalità, o anche con una qualificata competenza tecnico-artistica, danno un apporto necessario e/o sostanziale alla realizzazione o alla miglior riuscita dello spettacolo.
6. Ai fini della presente legge le attività culturali elencate al comma 5 assumono la natura di spettacolo dal vivo quando sono compiute alla presenza diretta di pubblico nel luogo stesso dell'esibizione.

ART. 2

(Principi fondamentali)

1. La presente legge stabilisce i principi che sovrintendono all'azione pubblica in materia di spettacolo dal vivo, disciplinando forme di intesa e di coordinamento istituzionale tra lo Stato, le regioni, le province, le città metropolitane e i comuni per organizzare la politica nazionale dello spettacolo e per favorire la partecipazione di risorse dei settori privato e privato-sociale.
2. Costituiscono principi fondamentali:
 - a) il prioritario interesse nazionale dello spettacolo dal vivo;
 - b) (il sostegno) l'azione in favore delle attività di produzione nazionali, in particolare della tradizione teatrale, musicale e di danza italiana del grande repertorio classico, moderno e contemporaneo, la valorizzazione della lingua italiana, la tutela dei suoi dialetti e degli idiomi delle minoranze linguistiche;
 - c) la promozione delle finalità sociali dello spettacolo dal vivo anche come strumento di relazione fra le culture e di interculturalità, di sostegno nelle aree del disagio fisico e mentale e di presenza negli istituti di prevenzione e di pena per favorire il recupero e il reinserimento sociale;
 - d) la radicata e diffusa presenza delle forme dello spettacolo dal vivo sul territorio per promuoverne pari opportunità di accesso da parte dei cittadini;
 - e) (il sostegno) l'azione in favore dei giovani autori e artisti e la promozione dell'innovazione artistica e imprenditoriale;
 - f) l'azione in favore delle strutture pubbliche e private dello spettacolo dal vivo, ivi inclusi i teatri tenda e le residenze di cui all'articolo 5, comma 1, lettera n), essenziale momento di aggregazione sociale, imprenditoriale e di fruizione multidisciplinare della proposta artistica e del tempo libero;
 - g) la presenza della produzione nazionale all'estero, anche mediante iniziative di scambi fra istituzioni e compagnie nazionali ed estere;
 - h) la promozione dell'insegnamento delle discipline artistiche e della conoscenza dei diversi settori dello spettacolo dal vivo nell'ambito del sistema nazionale di istruzione;
 - i) la promozione delle attività di spettacolo dal vivo e la diffusione dell'informazione ad esse relativa, attraverso la stampa e gli strumenti della comunicazione multimediale;



- j) l'attivazione di sinergie operative con la filiera cinematografica, con il turismo, con il patrimonio ambientale, con i beni culturali e demo-etno-antropologici per la costituzione di un sistema integrato di valorizzazione dell'immagine e dell'offerta culturali del Paese;
- k) (la) l'azione in favore della tutela sociale dei professionisti del settore dello spettacolo dal vivo attraverso gli strumenti della previdenza e dell'assistenza sociale, in grado di compensare la natura aleatoria e precaria delle professioni artistiche;
- l) la regolamentazione dell'attività di procuratore degli artisti professionisti e di organizzatore culturale;
- m) la tutela e la conservazione della memoria dello spettacolo dal vivo;
- n) la tutela della libera concorrenza nel mercato dello spettacolo dal vivo e il riconoscimento del ruolo svolto dagli operatori privati del settore;
- o) la garanzia di un adeguato sostegno pubblico e di un'azione di incentivazione dell'apporto privato in favore delle attività e dei soggetti dello spettacolo dal vivo;
- p) il riconoscimento dello spettacolo dal vivo quale strumento di riqualificazione di aree o zone a ridotto interesse turistico.
3. I principi fondamentali di cui al presente articolo (sono) possono essere attuati a valere, congiuntamente o alternativamente, sulla disponibilità di risorse pubbliche provenienti dal Fondo Unico dello Spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, da altre risorse disponibili ai sensi della legislazione vigente e di futuri provvedimenti che verranno adottati in materia, oltre che dall'intervento economico delle Regioni e del sistema delle autonomie locali, e da risorse provenienti dal settore privato.

ART. 3

(Compiti dello Stato)

1. Le competenze statali in materia di spettacolo sono esercitate dal Ministero per i beni e le attività culturali, al quale spetta la contitolarità del Fondo unico per lo spettacolo (FUS), di cui all'articolo 1 della legge 30 aprile 1985, n. 163. Il FUS assume il carattere di fondo di investimento pluriennale.
2. In attuazione dei principi fondamentali di cui all'articolo 2, il Ministro per i beni e le attività culturali:
- a) propone alla Conferenza unificata di cui all'articolo 8 del decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281, e successive modificazioni, di seguito denominata «Conferenza unificata», gli indirizzi generali per il sostegno dello spettacolo dal vivo e, acquisita l'intesa in sede di Conferenza unificata, disciplina, con regolamento, l'accesso, le modalità e i criteri di attribuzione e di erogazione delle risorse del FUS ai soggetti di prioritario interesse internazionale e nazionale e di ulteriori risorse destinate al settore;
- b) promuove, valorizza e sostiene la realizzazione e la diffusione delle attività dello spettacolo dal vivo nelle sue molteplici espressioni e in tutte le forme possibili di creatività, quale strumento per diffondere la conoscenza della storia culturale delle regioni, affinare e approfondire i diritti di cittadinanza, conservare la memoria e trasmetterla alle future generazioni;
- c) favorisce la diffusione dello spettacolo dal vivo a livello europeo e internazionale, attivando rapporti di collaborazione e di interscambio per promuovere l'integrazione culturale tra i Paesi dell'Unione europea e del bacino del Mediterraneo e una migliore comprensione delle culture di altri Paesi;
- d) promuove l'utilizzo di fondi dell'Unione europea e la partecipazione ad iniziative della Commissione europea per finanziare e sviluppare attività e manifestazioni culturali in Italia e all'estero, mediante la rete diplomatica e consolare e quella degli istituti italiani di cultura all'estero;
- e) promuove e favorisce in relazione con i preposti uffici dell'Unione Europea, l'accesso ai fondi europei (dell'Unione Europea) da parte degli operatori del settore, avvalendosi delle strutture attualmente esistenti all'interno della Pubblica Amministrazione anche promuovendo l'istituzione di un portale informatico che consenta di utilizzare le informazioni relative disponibili per attività e manifestazioni culturali svolte a livello europeo e internazionale
- f) favorisce un'adeguata politica di accesso al credito in favore (dei soggetti) delle imprese e degli operatori dello spettacolo dal vivo, anche avvalendosi dell'Istituto per il credito sportivo;
- g) promuove la sottoscrizione di protocolli d'intesa con le piattaforme radiotelevisive pubbliche e private per destinare adeguati spazi di programmazione alle produzioni italiane ed europee dello spettacolo dal vivo e per riservare spazi di informazione specializzata al pubblico nel medesimo settore, anche attraverso la valorizzazione degli artisti italiani come ospiti e l'utilizzo di colonne sonore composte da autori italiani e registrate in Italia. Specifici obblighi di informazione, promozione, programmazione e produzione sono previsti dal contratto di servizio tra lo Stato e la società concessionaria del servizio pubblico radiotelevisivo;
- h) assicura la conservazione del patrimonio artistico nazionale dello spettacolo dal vivo e promuove la diffusione del repertorio classico del teatro greco e romano;
- i) (prevede) promuove senza oneri aggiuntivi per l'erario, l'istituzione (istituisce) dell'Archivio nazionale dello spettacolo dal vivo al fine di conservare e diffondere la memoria visiva del patrimonio storico dello spettacolo dal vivo, anche attraverso le nuove tecnologie in sistema digitale, e realizza, presso l'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi, una banca dati della produzione musicale che raccoglie e conserva il patrimonio musicale italiano, comprensivo anche della musica popolare e dialettale e della canzone tradizionale.

ART. 4

(Compiti della Conferenza unificata)

1. Per l'attuazione dei principi fondamentali di cui all'articolo 2, e nell'ambito delle risorse finanziarie di cui alla presente legge, la Conferenza unificata esercita le seguenti funzioni:
- a) stabilisce la ripartizione del FUS tra la quota di competenza statale e la quota da attribuire alle regioni, nonché i criteri di utilizzo e la ripartizione tra le regioni del Fondo per l'innovazione e il sostegno dei giovani talenti di cui all'articolo 13 della presente legge;
- b) promuove e coordina intese interistituzionali volte a favorire l'affermazione dell'identità culturale nazionale, regionale e delle minoranze linguistiche e il coordinamento nazionale e regionale delle procedure di definizione degli interventi, anche relativi alle iniziative direttamente assunte dagli enti locali;



ART. 5 (Compiti delle regioni)

1. Nell'ambito delle competenze istituzionali previste dal titolo V della parte seconda della Costituzione e delle risorse disponibili a legislazione vigente, le regioni, secondo i criteri di sussidiarietà, adeguatezza, prossimità ed efficacia, concorrono all'attuazione dei principi fondamentali indicati all'articolo 2. In particolare, le regioni:

- a) nell'ambito della propria autonomia legislativa e amministrativa, definiscono un programma triennale degli interventi in favore della presenza, della promozione e della valorizzazione delle attività dello spettacolo dal vivo, tenendo presenti gli interventi effettuati, nel proprio ambito territoriale, dagli enti locali, dalle altre regioni e dallo Stato;
- b) gestiscono le quote del FUS loro attribuite per il sostegno delle attività dello spettacolo dal vivo di esclusivo interesse regionale e locale svolte da soggetti aventi sede legale nel proprio territorio, e favoriscono il sostegno di giovani autori e artisti e il rinnovamento della produzione artistica in concorso con lo Stato;
- c) concorrono con lo Stato, le province, le città metropolitane e i comuni al sostegno delle attività di prioritario interesse internazionale e nazionale laddove esistenti e riconosciute tali;
- d) svolgono, in collaborazione con l'Ente nazionale di previdenza e di assistenza per i lavoratori dello spettacolo e dello sport professionistico (ENPALS) e con il servizio «Listaspettacolo.it», di cui all'articolo 19, comma 7, il periodico censimento della domanda e dell'offerta di lavoro e delle potenzialità di nuova occupazione esistenti nel settore dello spettacolo;
- e) promuovono il turismo culturale, partecipando al coordinamento delle strategie di promozione territoriale a livello nazionale e internazionale, di informazione all'estero e di sostegno alle produzioni di qualità dello spettacolo dal vivo;
- f) concorrono alla tutela del patrimonio dello spettacolo dal vivo attraverso progetti di catalogazione e di conservazione di audiovisivi mediante forme di collaborazione in rete con l'Archivio nazionale dello spettacolo dal vivo, di cui all'articolo 3, comma 2, lettera i);
- g) promuovono iniziative per agevolare l'accesso al credito, anche attraverso l'istituzione di fondi di garanzia, e attivano prestiti d'onore in favore dell'imprenditoria giovanile e femminile nel settore dello spettacolo dal vivo;
- h) definiscono, dopo aver acquisito le indicazioni delle province, delle città metropolitane e dei comuni, il piano regionale di costruzione, recupero, restauro, ristrutturazione, adeguamento tecnico e funzionale e conversione degli spazi, delle strutture e degli immobili destinati allo spettacolo dal vivo, ai fini di cui all'articolo 3;
- i) possono promuovere e stipulare protocolli d'intesa, anche attraverso la previsione di appositi finanziamenti, con la società RAI - Radiotelevisione italiana Spa per la divulgazione al pubblico delle programmazioni dello spettacolo dal vivo nell'ambito del proprio territorio, anche attraverso le testate giornalistiche regionali;
- j) possono istituire osservatori territoriali per la condivisione e lo scambio di dati e di informazioni sulle attività dello spettacolo dal vivo;
- k) verificano l'efficacia dell'intervento pubblico sul territorio rispetto ai risultati conseguiti, anche attraverso attività di osservatorio e di monitoraggio, in collaborazione e attraverso lo scambio di informazioni con l'Osservatorio nazionale di cui all'articolo 7;
- l) anche con la partecipazione delle province, delle città metropolitane e dei comuni, direttamente e in concorso con lo Stato, promuovono e sostengono le attività dello spettacolo dal vivo, favorendo il consolidamento del loro rapporto con il territorio in base a criteri di trasparenza ed equità nelle procedure e nelle decisioni; le iniziative direttamente assunte o partecipate che rispondono ai suddetti criteri concorrono a sostenere lo sviluppo complessivo garantendo il necessario equilibrio tra manifestazioni, festival, eventi culturali e la crescita strutturale dello spettacolo dal vivo sul territorio;
- m) in collaborazione con le province, le città metropolitane e i comuni, promuovono la conoscenza della storia, delle tradizioni regionali e delle lingue locali attraverso scambi culturali nell'ambito dello spettacolo dal vivo;
- n) partecipano alle convenzioni triennali tra enti locali e soggetti pubblici e privati per la realizzazione e il sostegno di progetti triennali di produzione, di distribuzione e di promozione dello spettacolo dal vivo svolti all'interno di teatri storici, teatri municipali, auditorium e strutture polivalenti, quali forme di residenza destinate alle attività di teatro, danza e musica, ovvero all'interno di più strutture che, nell'ambito di un territorio definito, con carattere di continuità, assicurano il riequilibrio della presenza culturale e valorizzano la funzione dei luoghi di spettacolo quale strumento di aggregazione sociale;
- o) in concorso con gli enti locali riconoscono e sostengono l'attività musicale esercitata nei teatri tenda, come servizio offerto alla collettività per favorire la diffusione della musica popolare e di altre forme dello spettacolo dal vivo, come ulteriore sostegno all'attività produttiva e di promozione e formazione del pubblico;
- p) definiscono gli indirizzi generali ai quali le città metropolitane e i comuni devono attenersi per il rilascio delle autorizzazioni all'installazione e all'esercizio di circhi, parchi di divertimento e altre forme di spettacolo viaggianti.

2. Alle regioni spetta l'attuazione dei principi fondamentali della legislazione statale, attraverso l'emanazione o l'adeguamento di propri atti legislativi e regolamentari. In sede di prima attuazione, le regioni provvedono entro due anni dalla data di entrata in vigore della presente legge.

ART. 6 (Compiti delle province, delle città metropolitane e dei comuni)

1. Nell'ambito delle competenze istituzionali previste dal titolo V della parte seconda della Costituzione e delle risorse disponibili a legislazione vigente, le province, le città metropolitane e i comuni, secondo i criteri di sussidiarietà, adeguatezza, prossimità ed efficacia, concorrono con le regioni all'attuazione dei principi fondamentali indicati all'articolo 2.

2. In particolare, le province, le città metropolitane e i comuni:

- a) partecipano con le regioni alla definizione del programma triennale degli interventi in favore della presenza, della promozione e della valorizzazione delle attività dello spettacolo dal vivo;
- b) concorrono con le regioni al sostegno delle attività dello spettacolo dal vivo di esclusivo interesse regionale e locale svolte da soggetti aventi sede legale nel proprio territorio, e favoriscono il sostegno di giovani autori e artisti e il rinnovamento della pro



duzione artistica;

- c) concorrono con lo Stato e le regioni al sostegno delle attività di prioritario interesse internazionale e nazionale laddove esistenti e riconosciute tali;
- d) concorrono con le regioni al periodico censimento della domanda e dell'offerta di lavoro e delle potenzialità di nuova occupazione esistenti nel settore dello spettacolo;
- e) partecipano con le regioni all'attuazione delle strategie di turismo culturale per la promozione territoriale a livello nazionale e internazionale, di informazione all'estero e di sostegno alle produzioni di qualità dello spettacolo dal vivo;
- f) collaborano con le regioni nella tutela del patrimonio dello spettacolo dal vivo;
- g) partecipano all'elaborazione del piano regionale di costruzione, recupero, restauro, ristrutturazione, adeguamento tecnico e funzionale e conversione degli spazi, delle strutture e degli immobili destinati allo spettacolo dal vivo, ai fini di cui all'articolo 3;
- h) collaborano alla verifica, in ambito locale, dell'efficacia dell'intervento pubblico rispetto ai risultati conseguiti, favorendo lo scambio di informazioni e svolgendo attività di osservatorio e di monitoraggio mediante forme di collaborazione in rete;
- i) promuovono e sostengono le attività dello spettacolo dal vivo, favorendo il consolidamento del loro rapporto con il territorio in base a criteri di trasparenza ed equità nelle procedure e nelle decisioni; le iniziative direttamente assunte o partecipate dagli enti locali, che rispondono ai suddetti criteri, concorrono a sostenere lo sviluppo complessivo garantendo il necessario equilibrio tra manifestazioni, festival, eventi culturali e la crescita strutturale dello spettacolo dal vivo sul territorio;
- j) collaborano con le regioni, alla valorizzazione della conoscenza della storia, delle tradizioni regionali e delle lingue locali attraverso scambi culturali nell'ambito del settore dello spettacolo dal vivo;
- k) promuovono e sostengono, d'intesa con le regioni, le residenze di cui all'articolo 5, comma 1, lettera n);
- l) nell'ambito degli indirizzi generali definiti dalle regioni per il rilascio delle autorizzazioni all'installazione e all'esercizio di circhi, parchi di divertimento e altre forme di spettacolo viaggianti, le città metropolitane e i comuni definiscono l'elenco delle aree disponibili per ospitare tale attività e rilasciano le relative autorizzazioni;
- m) riconoscono e sostengono, in concorso con le regioni, l'attività musicale esercitata nei teatri tenda.

ART. 7

(Osservatorio nazionale dello spettacolo).

1. Nell'attuazione dei compiti di cui all'articolo 5 della legge 30 aprile 1985, n. 163, l'Osservatorio nazionale dello spettacolo, di seguito denominato Osservatorio, svolge funzioni consultive nei riguardi della Conferenza unificata a supporto delle politiche di settore e instaura rapporti continuativi e organici con le regioni, le province, le città metropolitane, i comuni e gli osservatori territoriali, di cui all'articolo 5, comma 1, lettera j).
2. Nello svolgimento della propria attività, l'Osservatorio, per l'individuazione di metodologie di lavoro, di condivisione e scambio di dati e di informazioni sulle attività dello spettacolo dal vivo, sui fabbisogni formativi, sulle dinamiche evolutive e previsionali dei diversi settori, sulle politiche di promozione nei riguardi del pubblico, può avvalersi, **senza oneri aggiuntivi**, della collaborazione del sistema universitario nazionale, di istituti di statistica, centri di ricerca e documentazione e di banche dati di organizzazioni rappresentative degli operatori del settore e di altri soggetti pubblici e privati, la cui attività abbia direttamente o indirettamente riferimento allo spettacolo dal vivo
3. **L'Osservatorio partecipa al portale informatico di cui all'art. 3 lett e) con attività di orientamento**, informazione e consulenza in favore dei soggetti che intendono intraprendere attività di spettacolo dal vivo, per l'accesso alle informazioni concernenti i finanziamenti locali, regionali, statali e dell'Unione europea e per servizi di supporto e tutoraggio per le istituzioni e per gli operatori, anche attraverso specifiche banche dati di carattere normativo, amministrativo e professionale, compresa una raccolta di elementi informativi sulle scenografie, i costumi e le attrezzature tecniche esistenti presso i soggetti dello spettacolo dal vivo, ai fini del loro reimpiego per nuovi allestimenti.
4. Nello svolgimento delle proprie funzioni, l'Osservatorio instaura rapporti di collaborazione con analoghe istituzioni pubbliche e private estere, con particolare riguardo a quelle europee, anche al fine di consentire alle attività italiane dello spettacolo dal vivo la più ampia presenza e integrazione nei processi culturali promossi dall'Unione europea.
5. La Società italiana degli autori ed editori fornisce periodicamente all'Osservatorio, senza nuovi o maggiori oneri a carico della finanza pubblica, una ricognizione analitica sull'andamento delle attività dello spettacolo
6. **I costi di funzionamento dell'Osservatorio sono assicurati dalla quota del Fus per lo spettacolo dal vivo a ciò destinata.**

Capo II

INTERVENTI DI RIFORMA

ART. 8

(Riorganizzazione delle attività dello spettacolo dal vivo)

1. 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. A valere sulle preposte risorse già stanziato, le agevolazioni per le aggregazioni tra imprese, di cui all'articolo 4 del decreto legge 10 febbraio 2009, n. 5, convertito, con modificazioni, dalla legge 9 aprile 2009, n. 33, si applicano alle operazioni di aggregazione, realizzate attraverso fusione o scissione, effettuate dai soggetti operanti nel settore dello spettacolo dal vivo anche successivamente all'anno 2009.
2. Al fine di garantire responsabilità e trasparenza per il più ampio e libero accesso alla direzione degli enti dello spettacolo dal vivo a prevalente partecipazione pubblica, degli incarichi conferiti è data notizia attraverso pubblici avvisi.
3. Nell'ambito dell'assorbimento delle funzioni del disciolto Ente teatrale italiano e in coerenza con le finalità della presente legge, il Ministero per i beni e le attività culturali, a valere sulla quota delle risorse del Fus già finalizzate alle iniziative dell'ente e

delle risorse umane e strumentali disponibili per lo Stato a seguito della sua soppressione, concorre a promuovere:

- a) la diffusione della cultura dello spettacolo dal vivo all'estero, anche in collaborazione con il Ministero degli affari esteri per l'elaborazione delle strategie di intervento volte ad assicurare una presenza coordinata della cultura italiana all'estero, la selezione delle aree geografiche, degli obiettivi e delle proposte artistiche, mediante forme di collaborazione in rete con gli istituti italiani di cultura all'estero e con enti pubblici stranieri preposti alle medesime finalità;
- b) la realizzazione di nuove iniziative di spettacolo dal vivo in contesti territoriali meno serviti;
- c) la realizzazione di un centro di documentazione, videoteca e museo dello spettacolo per la sistematica e organica raccolta, la catalogazione, il restauro e la conservazione di materiale storico nonché la digitalizzazione della documentazione audiovisiva degli spettacoli, con sede presso il Teatro della Pergola in Firenze e l'allestimento di mostre permanenti ed itineranti;
- d) l'offerta integrata di attività di spettacolo dal vivo, presso musei, aree archeologiche, siti monumentali e naturalistici, attraverso la realizzazione di eventi di spettacolo in grado di favorire la conoscenza e la fruizione del patrimonio culturale e ambientale;
- e) la realizzazione, in collaborazione con il Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca, le regioni e gli enti locali, di progetti per l'educazione al teatro, alla musica, alla danza e allo spettacolo circense, per una formazione cosciente e motivata del pubblico scolastico e universitario;
- f) (il sostegno alle attività creative e alle iniziative culturali di spettacolo dedicate ai giovani o da loro realizzate, in collaborazione con il Dipartimento della gioventù della Presidenza del Consiglio dei Ministri, anche avvalendosi del Teatro Valle in Roma per lo svolgimento di specifiche iniziative di confronto con l'estero e attività di laboratorio e di produzione per la formazione artistica di nuovi talenti nell'ambito della drammaturgia, della regia, della recitazione, della coreografia e della multimedialità, attuate in collaborazione con l'Accademia Silvio d'Amico, l'Accademia nazionale della danza, il Centro sperimentale di cinematografia, le regioni e gli enti locali.)soppresso
- g) l'attività correlata all'attuazione delle disposizioni di cui agli articoli 17, 18 e 26 comma 3 della presente legge.

4. Per lo svolgimento delle iniziative di cui al comma 3 del presente articolo e di quanto previsto dall'articolo 7, il Ministero per i beni e le attività culturali può (anche) avvalersi secondo specifiche direttive annuali della società ALES – Arte, lavoro e servizi Spa costituita ai sensi dell'articolo 20, commi 3 e 4, della legge 24 giugno 1997, n. 196, e dell'articolo 10, commi 1, lettera a), 2 e 3, del decreto legislativo 1° dicembre 1997, n. 468, e successive modificazioni.

ART. 9

(Individuazione delle tipologie dell'attività dei soggetti dello spettacolo dal vivo)

1. Per l'individuazione delle tipologie dell'attività dei soggetti dello spettacolo dal vivo ai fini di cui all'articolo 4, comma 1, lettera a), si tiene conto dei seguenti elementi, riferiti all'attività svolta dal soggetto nel triennio precedente:

- a) la quantità, la qualità artistica e la complessità organizzativa degli spettacoli prodotti;
- b) l'innovazione dell'offerta culturale e la valorizzazione delle tradizioni dello spettacolo dal vivo, anche mediante la messa in scena di nuove opere e l'impiego di nuovi talenti;
- c) la continuità del progetto artistico e imprenditoriale in termini culturali, organizzativi ed economici;
- d) il numero degli spettatori paganti, complessivo e medio per ciascuna rappresentazione, nonché le iniziative realizzate per promuovere la crescita della domanda di spettacolo, anche rivolgendosi al mondo della scuola e dell'università, ai ceti meno abbienti e alle aree del disagio sociale;
- e) l'economicità e l'efficienza della gestione, anche in relazione al rapporto tra i costi di produzione e i proventi degli spettacoli e alle caratteristiche dell'organizzazione imprenditoriale;
- f) la rilevante valenza dell'attività internazionale, quando il soggetto abbia costantemente esercitato attività al di fuori del territorio nazionale, anche mediante la partecipazione a scambi culturali con istituzioni estere, tesi a valorizzare la produzione italiana e a promuovere la conoscenza dei linguaggi artistici nazionali;
- g) la preponderante valenza dell'attività nazionale, quando l'impresa abbia costantemente assolto ad una funzione culturale sull'intero territorio nazionale;
- h) la preponderante valenza dell'attività locale, quando l'impresa operi prevalentemente in ambito locale avendo come referente la regione, la provincia, l'area metropolitana o il comune nel cui territorio essa ha sede.

2. Con le medesime procedure adottate per l'attribuzione, la tipologia dell'attività è soggetta a revisione triennale per la verifica della sussistenza, della modifica o della cessazione delle condizioni che hanno prodotto il riconoscimento.

3. Per il primo triennio di applicazione della presente legge, nell'assegnazione delle risorse del FUS, per tutti i soggetti si tiene prevalentemente conto del criterio della spesa storica riferito alla media dell'intervento statale registrata nel triennio immediatamente antecedente alla sua entrata in vigore relativamente all'attività consuntivata.

(Riorganizzazione delle attività dello spettacolo dal vivo)

5. 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. A valere sulle preposte risorse già stanziare, le agevolazioni per le aggregazioni tra imprese, di cui all'articolo 4 del decreto legge 10 febbraio 2009, n. 5, convertito, con modificazioni, dalla legge 9 aprile 2009, n. 33, si applicano alle operazioni di aggregazione, realizzate attraverso fusione o scissione, effettuate dai soggetti operanti nel settore dello spettacolo dal vivo anche successivamente all'anno 2009.

6. Al fine di garantire responsabilità e trasparenza per il più ampio e libero accesso alla direzione degli enti dello spettacolo dal vivo a prevalente partecipazione pubblica, degli incarichi conferiti è data notizia attraverso pubblici avvisi.

7. Nell'ambito dell'assorbimento delle funzioni del disciolto Ente teatrale italiano e in coerenza con le finalità della presente legge, il Ministero per i beni e le attività culturali, a valere sulla quota delle risorse del Fus già finalizzate alle iniziative dell'ente e delle risorse umane e strumentali disponibili per lo Stato a seguito della sua soppressione, concorre a promuovere:



- h) la diffusione della cultura dello spettacolo dal vivo all'estero, anche in collaborazione con il Ministero degli affari esteri per l'elaborazione delle strategie di intervento volte ad assicurare una presenza coordinata della cultura italiana all'estero, la selezione delle aree geografiche, degli obiettivi e delle proposte artistiche, mediante forme di collaborazione in rete con gli istituti italiani di cultura all'estero e con enti pubblici stranieri preposti alle medesime finalità;
- i) la realizzazione di nuove iniziative di spettacolo dal vivo in contesti territoriali meno serviti;
- j) la realizzazione di un centro di documentazione, videoteca e museo dello spettacolo per la sistematica e organica raccolta, la catalogazione, il restauro e la conservazione di materiale storico nonché la digitalizzazione della documentazione audiovisiva degli spettacoli, con sede presso il Teatro della Pergola in Firenze e l'allestimento di mostre permanenti ed itineranti;
- k) l'offerta integrata di attività di spettacolo dal vivo, presso musei, aree archeologiche, siti monumentali e naturalistici, attraverso la realizzazione di eventi di spettacolo in grado di favorire la conoscenza e la fruizione del patrimonio culturale e ambientale;
- l) la realizzazione, in collaborazione con il Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca, le regioni e gli enti locali, di progetti per l'educazione al teatro, alla musica, alla danza e allo spettacolo circense, per una formazione cosciente e motivata del pubblico scolastico e universitario;
- m) (il sostegno alle attività creative e alle iniziative culturali di spettacolo dedicate ai giovani o da loro realizzate, in collaborazione con il Dipartimento della gioventù della Presidenza del Consiglio dei Ministri, anche avvalendosi del Teatro Valle in Roma per lo svolgimento di specifiche iniziative di confronto con l'estero e attività di laboratorio e di produzione per la formazione artistica di nuovi talenti nell'ambito della drammaturgia, della regia, della recitazione, della coreografia e della multimedialità, attuate in collaborazione con l'Accademia Silvio d'Amico, l'Accademia nazionale della danza, il Centro sperimentale di cinematografia, le regioni e gli enti locali.)soppresso
- n) l'attività correlata all'attuazione delle disposizioni di cui agli articoli 17, 18 e 26 comma 3 della presente legge.
8. Per lo svolgimento delle iniziative di cui al comma 3 del presente articolo e di quanto previsto dall'articolo 7, il Ministero per i beni e le attività culturali può (anche) avvalersi secondo specifiche direttive annuali della società ALES – Arte, lavoro e servizi Spa costituita ai sensi dell'articolo 20, commi 3 e 4, della legge 24 giugno 1997, n. 196, e dell'articolo 10, commi 1, lettera a), 2 e 3, del decreto legislativo 1° dicembre 1997, n. 468, e successive modificazioni.

ART. 9

(Individuazione delle tipologie dell'attività dei soggetti dello spettacolo dal vivo)

4. Per l'individuazione delle tipologie dell'attività dei soggetti dello spettacolo dal vivo ai fini di cui all'articolo 4, comma 1, lettera a), si tiene conto dei seguenti elementi, riferiti all'attività svolta dal soggetto nel triennio precedente:
- a) la quantità, la qualità artistica e la complessità organizzativa degli spettacoli prodotti;
- b) l'innovazione dell'offerta culturale e la valorizzazione delle tradizioni dello spettacolo dal vivo, anche mediante la messa in scena di nuove opere e l'impiego di nuovi talenti;
- c) la continuità del progetto artistico e imprenditoriale in termini culturali, organizzativi ed economici;
- d) il numero degli spettatori paganti, complessivo e medio per ciascuna rappresentazione, nonché le iniziative realizzate per promuovere la crescita della domanda di spettacolo, anche rivolgendosi al mondo della scuola e dell'università, ai ceti meno abbienti e alle aree del disagio sociale;
- e) l'economicità e l'efficienza della gestione, anche in relazione al rapporto tra i costi di produzione e i proventi degli spettacoli e alle caratteristiche dell'organizzazione imprenditoriale;
- f) la rilevante valenza dell'attività internazionale, quando il soggetto abbia costantemente esercitato attività al di fuori del territorio nazionale, anche mediante la partecipazione a scambi culturali con istituzioni estere, tesi a valorizzare la produzione italiana e a promuovere la conoscenza dei linguaggi artistici nazionali;
- g) la preponderante valenza dell'attività nazionale, quando l'impresa abbia costantemente assolto ad una funzione culturale sull'intero territorio nazionale;
- h) la preponderante valenza dell'attività locale, quando l'impresa operi prevalentemente in ambito locale avendo come referente la regione, la provincia, l'area metropolitana o il comune nel cui territorio essa ha sede.
5. Con le medesime procedure adottate per l'attribuzione, la tipologia dell'attività è soggetta a revisione triennale per la verifica della sussistenza, della modifica o della cessazione delle condizioni che hanno prodotto il riconoscimento.
6. Per il primo triennio di applicazione della presente legge, nell'assegnazione delle risorse del FUS, per tutti i soggetti si tiene prevalentemente conto del criterio della spesa storica riferito alla media dell'intervento statale registrata nel triennio immediatamente antecedente alla sua entrata in vigore relativamente all'attività consuntivata.
1. imprese e dalle imprese già esistenti con l'indicazione specifica, per queste ultime, delle somme destinate a ciascun progetto nei rispettivi bilanci.
2. Nell'ambito del Fondo di cui al comma 1, il 50 per cento delle risorse annue è riservato al finanziamento di progetti destinati all'innovazione interdisciplinare, alla promozione e al sostegno di giovani autori teatrali, compositori, coreografi o gruppi musicali, di danza e dei nuovi linguaggi e alla realizzazione delle loro opere; il 25 per cento annuo a borse di studio in favore di ricercatori di tecniche e linguaggi dello spettacolo dal vivo; il restante 25 per cento alla promozione della musica, della danza e del teatro mediante il sostegno all'attività dei soggetti più rappresentativi a livello regionale e degli organismi di formazione di autori e interpreti di spettacoli contemporanei.
3. Per il conseguimento degli obiettivi inerenti all'innovazione interdisciplinare, si tiene conto dell'attività di ricerca di nuovi linguaggi e di realizzazione di nuove modalità di contaminazione dei generi, dell'apporto di altre forme artistiche o letterarie, 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 gli attori e il pubblico.
- 4. Alla dotazione del Fondo per l'innovazione e il sostegno ai giovani talenti, pari a 2.500.000 euro annui, si provvede mediante corrispondente riduzione della quota del Fus destinata ai settori di attività di cui alla presente legge.**

ART. 14

(Norme di agevolazione e interventi in materia fiscale)

1. In deroga alla normativa vigente, gli organismi dello spettacolo dal vivo sono assimilati alle piccole e medie imprese, usufruendo delle agevolazioni nazionali e comunitarie previste per tale **(settore) fattispecie**.
2. **Dall'anno 2013** è riconosciuto un credito d'imposta, entro il limite massimo complessivo di **350.000** euro annui **per soggetto** operante nel settore dello spettacolo dal vivo, per gli investimenti finalizzati ad attività di formazione di nuovi autori, interpreti, musicisti, cantanti e ballerini dello spettacolo dal vivo, ovvero per gli investimenti finalizzati al recupero, al ripristino o all'ammmodernamento di locali adibiti o da adibire ad attività di spettacolo dal vivo **(, nonché, entro il limite massimo complessivo di 2 milioni di euro annui, per le spese sostenute dalle imprese discografiche, relative alla produzione, alla promozione e alla commercializzazione di opere prime musicali realizzate da artisti italiani.)** **soppresso**. I suddetti crediti d'imposta non concorrono alla formazione del reddito ai fini delle imposte sui redditi e del valore della produzione ai fini dell'imposta regionale sulle attività produttive, non rilevano ai fini del rapporto di cui agli articoli 61 e 109, comma 5, del testo unico delle imposte sui redditi, di cui al decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, e successive modificazioni, e sono utilizzabili esclusivamente in compensazione, ai sensi dell'articolo 17 del decreto legislativo 9 luglio 1997, n. 241, e successive modificazioni.
3. **La misura del beneficio**, i requisiti e le modalità per la fruizione dei crediti d'imposta di cui al comma 1 del presente articolo, le tipologie degli investimenti e delle spese agevolabili, nonché le relative disposizioni applicative, sono definiti con uno o più decreti del Ministro dell'economia e delle finanze, di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali, previo parere delle competenti Commissioni parlamentari. **Il medesimo decreto provvede a fissare le modalità di riduzione dei crediti di imposta in caso di insufficiente copertura finanziaria rispetto alle dimostrate esigenze**
4. **(L'applicazione delle disposizioni di cui all'articolo 1, commi da 325 a 340, della legge 24 dicembre 2007, n. 244, è estesa alle imprese operanti nel settore della produzione di video.)** **soppresso**
5. **Dall'anno 2013**, le spese documentate sostenute dai soggetti operanti nel settore dello spettacolo dal vivo in forma non continuativa o professionale per l'acquisto, la manutenzione e la riparazione delle strumentazioni tecniche, artistiche e coreografiche strumentali allo svolgimento dell'attività artistica, nonché le spese relative a prestazioni alberghiere e a somministrazioni di alimenti e bevande, funzionalmente necessarie all'esecuzione della prestazione lavorativa derivante da rapporti di scrittura o di lavoro in associazione, sono deducibili, ai fini dell'imposta sul reddito delle persone fisiche, nelle misure e secondo le modalità previste dall'articolo 54 del testo unico delle imposte sui redditi di cui al decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917. Le disposizioni necessarie per l'attuazione del presente comma sono stabilite con decreto del Ministro dell'economia e delle finanze, di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali.
6. **(Le disposizioni degli articoli 1 e 2 della legge 16 dicembre 1991, n. 398, e successive modificazioni, si applicano anche alle associazioni senza scopo di lucro operanti nel settore dello spettacolo dal vivo, nei limiti di importo previsti per le associazioni sportive dilettantistiche.)** **soppresso**
7. Il corrispettivo in denaro o in natura in favore di **(associazioni) iniziative** senza scopo di lucro operanti nel settore dello spettacolo dal vivo costituisce, per il soggetto erogante, fino ad un importo annuo complessivamente non superiore a **(200.000) 100.000** euro, spesa di pubblicità, volta alla promozione dell'immagine o dei prodotti del soggetto erogante mediante una specifica attività del beneficiario, ai sensi dell'articolo 108, comma 2, primo periodo, del testo unico delle imposte sui redditi, di cui al decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, e successive modificazioni.
8. All'articolo 15, comma 1, lettera i-quinquies), del testo unico delle imposte sui redditi, di cui al decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, sono aggiunte, in fine, le seguenti parole: "ovvero per le spese di iscrizione e frequenza a corsi di istruzione nello spettacolo dal vivo rientranti nelle tipologie individuate con decreto del Ministro dell'economia e delle finanze, organizzati o tenuti da istituti, scuole, fondazioni o enti associativi".
9. Ai soggetti operanti nel settore dello spettacolo dal vivo si applica il regime di contabilità semplificata di cui all'articolo 18 del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 600, e successive modificazioni, anche qualora esse superino il limite dell'ammontare dei ricavi previsto dal comma 1 del medesimo articolo 18.
10. **(L'efficacia delle disposizioni di cui ai commi da 1 a 3 del presente articolo è subordinata, ai sensi dell'articolo 108, paragrafo 3, del Trattato sul funzionamento dell'Unione europea, all'autorizzazione della Commissione europea. Le agevolazioni possono essere fruite soltanto a decorrere dalla data della decisione di autorizzazione della Commissione europea.)**
11. **Alla copertura economica degli interventi si provvede mediante riduzione di 5.000.000 euro annui della quota del Fus destinata ai settori di attività di cui alla presente legge e l'utilizzo di una quota parte della dotazione annuale dei fondi lotto assegnata al Ministero per i beni e le attività culturali dalla legge 23 dicembre 1996, n. 62 e successive modificazioni per interventi sullo spettacolo.**

ART. 15

(Educazione e formazione culturale)

1. La Repubblica riconosce l'alto valore educativo e formativo delle arti dello spettacolo quali elementi fondamentali di crescita culturale dell'individuo e della collettività, di integrazione e di contrasto del disagio sociale nelle sue manifestazioni.
2. Il Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca, nel rispetto dell'autonomia organizzativa e didattica delle istituzioni scolastiche e delle università, formula linee di indirizzo per promuovere l'inserimento della musica, della sua storia, dell'educazione all'ascolto e della pratica strumentale e corale, della storia del teatro e della pratica delle tecniche di recitazione e del teatro di figura, della storia della danza e della pratica della danza e della tradizione circense tra le attività curriculari ed extracurriculari.
3. Al fine di favorire la formazione culturale e la pratica artistica, amatoriale e professionale, delle nuove generazioni, sono attivate forme di collaborazione tra istituzioni scolastiche e universitarie e soggetti professionali operanti nei settori dello spettacolo dal vivo.



ART. 16

(Formazione professionale e alta formazione)

1. La Conferenza unificata promuove intese e 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 nello spettacolo dal vivo, promuovendo il coordinamento nazionale delle iniziative formative e la condivisione delle linee di intervento.
2. Le regioni, avvalendosi di poli formativi, con attività comprovata di almeno cinque anni, università ed enti pubblici e soggetti privati operanti nel settore, curano, senza nuovi o maggiori oneri a carico del bilancio dello Stato, la formazione e l'aggiornamento, permanenti e continui, del personale dei profili tecnico-professionali dello spettacolo dal vivo, quali scenografo, tecnico delle luci e del suono, costumista, truccatore e parrucchiere di scena, e assicurano l'adeguato livello di qualificazione professionale e di specializzazione degli amministratori, organizzatori ed altri operatori del settore.
3. Lo Stato sostiene l'alta formazione nelle discipline dello spettacolo dal vivo, con particolare riferimento ai conservatori di musica, alle accademie di belle arti, agli istituti superiori per le industrie artistiche e alle Accademie nazionali di arte drammatica e di danza. Previa intesa in sede di Conferenza unificata, lo Stato promuove corsi di alta qualificazione professionale, anche a carattere di scambio internazionale, organizzati da soggetti pubblici e privati e rivolti alla formazione e alla selezione di giovani artisti, per favorire la circolazione di esperienze artistico-formative.
4. 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 (**sentito il parere di una commissione di esperti nominata con decreto del Ministro dell'istruzione, dell'università e della ricerca, di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali**) e d'intesa con la Conferenza unificata, sono individuati i criteri nazionali per il riconoscimento delle scuole di alta formazione nella danza classica e contemporanea e delle scuole di ballo. I medesimi decreti stabiliscono altresì le caratteristiche delle strutture e delle persone incaricate dell'insegnamento, i titoli, i curricula e gli altri requisiti necessari per l'accesso ai corsi integrativi, nonché le modalità di verifica periodica della qualificazione.
5. L'insegnamento della danza, limitatamente ad allievi di età inferiore a quattordici anni, è riservato a chi è in possesso dell'attestato di cui al comma 6.
6. 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 (**sentito il parere della commissione di cui al comma 4**) e previa intesa in sede di Conferenza unificata, sono individuati i criteri di rilascio degli attestati per l'insegnamento della danza ad allievi di età inferiore a quattordici anni.
7. **E' riconosciuta all' (L')Accademia d'arte circense**, con sede a Verona, la funzione (di 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 **l'attività del (il) Centro educativo di documentazione delle arti circensi (CEDAC) di Verona** per la costituzione di un archivio permanente di studio delle arti circensi e di quelle affini, anche al fine di istituire un museo del circo e di mettere a disposizione di ricercatori, studiosi e studenti materiali informativi di approfondimento sulle arti circensi.
8. La Scuola superiore della pubblica amministrazione concorre alla formazione del personale dirigente per la gestione delle istituzioni culturali dello spettacolo e per la direzione dei servizi culturali delle regioni e degli enti locali. Con regolamento adottato con decreto del Ministro per la pubblica amministrazione e l'innovazione, di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali, ai sensi dell'articolo 17, comma 3, della legge 23 agosto 1988, n. 400, entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, sono stabilite le disposizioni necessarie per l'attuazione del presente comma.

ART. 17

(Banca dati professionale del personale dello spettacolo dal vivo)

1. Presso il Ministero per i beni e le attività culturali, **in collaborazione con l' Ente nazionale di previdenza sociale (INPS), al cui interno è confluito l'Ente nazionale di previdenza e assistenza per i lavoratori dello spettacolo e dello sport professionistico (ENPALS) ai sensi del Decreto Legge n. 201 del 6 dicembre 2011 convertito dalla Legge 22 dicembre 2011 n. 214**, e con il servizio «Listaspettacolo.it» di cui all'articolo 19, comma 7, è istituita una banca dati professionale in cui è iscritto, a domanda, il personale appartenente ai quadri artistici, tecnici e organizzativi dello spettacolo dal vivo, in base ad autocertificazione curriculare soggetta alla verifica da parte del medesimo Ministero.
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 21, determina con proprio decreto i requisiti necessari per l'iscrizione nella banca dati.

ART. 18

(Disposizioni in materia di rappresentanza contrattuale degli artisti professionisti)

1. Fermo restando che le attività di cui all'articolo 2, lettere a), b), c) e d), del decreto legislativo 10 settembre 2003, n. 276 sono riservate alle Agenzie per il lavoro di cui all'articolo 4 del medesimo decreto legislativo, il procuratore degli artisti professionisti è la persona fisica che, in forza di contratto di mandato conferito dal professionista, cura e promuove professionalmente i rapporti:
 - a) tra gli artisti professionisti e gli organizzatori di attività di pubblico spettacolo ai fini della stipulazione di un contratto di prestazione artistica;
 - b) tra due soggetti che rappresentano società od organizzatori di spettacoli privati e pubblici, per la conclusione di contratti di ingaggio per artisti e musicisti professionisti.
2. Il procuratore cura gli interessi dell'artista professionista, che gli conferisce procura al fine di:
 - a) promuovere, trattare e definire, in nome e per conto dell'artista, i programmi, i luoghi e le date delle prestazioni, nonché le condizioni normative e finanziarie e le modalità di organizzazione delle attività;



- b) prestare opera di consulenza in favore dell'artista nelle trattative dirette alla stipulazione del contratto, ovvero predisporre la redazione dei contratti che regolano le prestazioni artistiche e sottoscrivere gli stessi in nome e per conto dell'artista;
- c) provvedere alla consulenza per tutti gli adempimenti di legge, anche di natura previdenziale e assistenziale, relativi o conseguenti al contratto di prestazione artistica;
- d) assistere l'artista nell'attività diretta alla definizione del contenuto, della durata, del compenso e di ogni altra pattuizione relativa al contratto di prestazione artistica.

3. L'esercizio della professione di procuratore è subordinato all'iscrizione in un apposito registro nazionale e in un ruolo regionale istituiti con decreto del Ministro del lavoro e delle politiche sociali da emanarsi entro sei mesi dall'entrata in vigore della presente legge. Con il medesimo provvedimento sono disciplinati le modalità e i requisiti per l'iscrizione e le cause di decadenza, nonché la composizione degli organi preposti alla gestione dei ruoli regionali i cui iscritti confluiscono nel registro nazionale.

4. Agli organizzatori culturali, che in via prevalente, stabile e continuativa promuovono e rappresentano gli artisti e ne producono, organizzano e allestiscono gli spettacoli, anche di musica popolare contemporanea dal vivo, svolgendo attività manageriale ed economica nel settore, si applicano le disposizioni di cui ai commi da 1 a 3 del presente articolo.

ART. 19. **STRALCIATO**

(Misure di tutela sociale e disposizioni per agevolare l'avviamento al lavoro in favore dei lavoratori dello spettacolo dal vivo).

1. La Repubblica sostiene la creazione artistica dal vivo mediante misure concernenti la contrattualistica e la tutela sociale dei lavoratori dello spettacolo, di cui al decreto del Ministro del lavoro e delle politiche sociali 15 marzo 2005, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 80 del 7 aprile 2005, che svolgono la propria attività lavorativa in modo atipico, intermittente, differenziato nei tempi e nei luoghi, con rapporti di lavoro di natura autonoma o subordinata, e con una flessibilità e mobilità che costituiscono elementi caratteristici dell'esercizio dell'attività artistica svolta in modo professionale e non limitata alle prestazioni in scena. Al comma 1 dell'articolo 34 del decreto legislativo 10 settembre 2003, n. 276, è aggiunto, in fine, il seguente periodo: «Il contratto di lavoro intermittente può, in ogni caso, essere stipulato con riferimento alle prestazioni rese dai lavoratori dello spettacolo dal vivo»

2. L'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro è estesa ai lavoratori di cui al comma 1.

3. Entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, con decreto del Ministro del lavoro e delle politiche sociali, di concerto con il Ministro per i beni e le attività culturali, sentite le organizzazioni sindacali maggiormente rappresentative e acquisito il parere delle competenti Commissioni parlamentari, sono definite politiche attive di sostegno del reddito e del reinserimento occupazionale in favore delle categorie artistiche e tecniche dei lavoratori dello spettacolo dal vivo.

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

a) la costituzione di un apposito fondo presso l'ENPALS;

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 della retribuzione media percepita negli ultimi tre anni in favore di coloro che abbiano raggiunto un'età anagrafica minima di 45 anni per le donne e di 50 anni per gli uomini e di un'anzianità contributiva di almeno venti anni;

c) la cumulabilità, entro il limite massimo dell'ultima retribuzione semestrale annuale, della prestazione di sostegno al reddito fruita a seguito di cessazione del rapporto di lavoro, con i redditi di lavoro dipendente e autonomo;

d) la possibilità del riscatto laurea ai fini pensionistici.

5. È istituito presso il Ministero del lavoro e delle politiche sociali – Collocamento nazionale lavoratori dello spettacolo il servizio «Listaspettacolo.it». Al fine di contribuire all'incontro tra domanda e offerta nel settore dello spettacolo dal vivo, il servizio svolge funzioni di monitoraggio statistico e di valutazione delle politiche del lavoro.

6. I soggetti dello spettacolo, nello svolgimento della loro attività, hanno facoltà di assumere lavoratori minori espletando tutte le pratiche di avviamento presso l'ispettorato del lavoro competente per il luogo in cui esse hanno sede. L'ispettorato comunica agli ispettorati competenti per i luoghi in cui si svolge l'attività di aver rilasciato le debite autorizzazioni, per l'esecuzione delle eventuali attività ispettive.

7. La Società italiana degli autori ed editori e gli istituti ad essa collegati, al fine di favorire la crescita e lo sviluppo dello spettacolo contemporaneo dal vivo, garantiscono alle opere prime, ai nuovi talenti e a chi promuove attività in loro favore l'applicazione di apposite agevolazioni e l'attribuzione di tutti i diritti relativi al loro operato.

ART. 20

(ARCUS Spa)

1. La Società per lo sviluppo dell'arte, della cultura e dello spettacolo-ARCUS Spa, nell'ambito delle proprie risorse umane, finanziarie e strumentali, sostiene lo spettacolo dal vivo, compartecipando a rilevanti progetti strutturali di costruzione, recupero, conversione, ammodernamento e adeguamento tecnologico e funzionale di immobili già adibiti o da adibire ad attività polivalenti dello spettacolo, o partecipando a iniziative volte a rendere pienamente fruibili le manifestazioni culturali da parte dei disabili, secondo le linee di indirizzo definite in sede di Conferenza unificata.

ART. 21

(Consiglio dello spettacolo dal vivo)

1. È istituito, senza oneri aggiuntivi per l'erario, 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, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti, e da venti membri designati, nel rispetto dell'articolo 51 della Costituzione, nel numero di:



- a) sei dalla Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e di Bolzano;
- b) sei dal Ministro per i beni e le attività culturali;
- c) quattro dalle associazioni datoriali del settore dello spettacolo dal vivo maggiormente rappresentative a livello nazionale, rispettivamente, delle imprese di musica, teatro, danza, circo e spettacolo viaggiante nonché quattro dalle associazioni sindacali dei lavoratori dello spettacolo dal vivo maggiormente rappresentative a livello nazionale e firmatarie dei relativi contratti nazionali di lavoro.
2. I componenti del Consiglio restano in carica tre anni, con mandato rinnovabile una sola volta, e sono scelti tra esperti aventi comprovate e specifiche competenze professionali, artistiche, organizzative, dirigenziali e contabili, che non versino in situazioni di incompatibilità diretta o indiretta in rapporto alla contribuzione pubblica.
3. L'organizzazione e il funzionamento del Consiglio sono disciplinati, entro tre mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali. Entro lo stesso termine, con decreto del medesimo Ministro, sono nominati i componenti del Consiglio. 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 è sostituito nelle sue funzioni dal vice presidente, eletto dal Consiglio tra i propri membri. In caso di impedimento di entrambi presiede il membro più anziano per età. Il Consiglio delibera a maggioranza dei presenti.
5. Il Consiglio svolge la propria attività in seduta plenaria e nei comitati tecnici. I membri di cui al comma 1, lettera c), partecipano ai lavori del Consiglio e dei comitati tecnici con voto consultivo. Ai lavori del Consiglio e dei comitati tecnici partecipa, senza diritto di voto, il direttore generale per lo spettacolo dal vivo del Ministero per i beni e le attività culturali o persona da lui designata.
6. Il Consiglio, in seduta plenaria, si esprime:
- a) sugli indirizzi generali per lo sviluppo dello spettacolo dal vivo, sui criteri e sulle modalità di concessione e di erogazione dei contributi a valere sul FUS per la quota spettante allo Stato, con l'adozione di specifici indirizzi per l'attività interdisciplinare di prosa, musica, danza circo e spettacolo popolare;
- b) sull'individuazione della quota del FUS da destinare alle regioni ai sensi dell'articolo 3;
- c) sulla ripartizione tra le regioni della quota parte del FUS loro destinata;
- d) sul riconoscimento e sulla permanenza delle tipologie di cui all'articolo 9;
- e) sulla quota di partecipazione statale agli accordi di programma di cui all'articolo 10;
- f) sull'utilizzo di risorse aggiuntive destinate al sostegno dello spettacolo dal vivo;
- g) sulle iniziative per lo sviluppo e il riequilibrio territoriale delle attività dello spettacolo dal vivo;
- h) sulle questioni di rilievo generale interessanti lo spettacolo dal vivo e sulle altre questioni ad esso deferite su iniziativa del Ministro per i beni e le attività culturali, su richiesta dei rappresentanti designati dal Ministro medesimo, dalla Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e di Bolzano o sui temi proposti dalle associazioni dei datori di lavoro, dalle associazioni sindacali dei lavoratori del settore e dalle associazioni di promozione sociale degli spettatori dello spettacolo dal vivo, a carattere nazionale, in possesso dei requisiti di legge e legalmente costituite e operanti da almeno un anno.

ART. 22

(Comitati tecnici)

1. I comitati tecnici di cui al comma 1 dell'articolo 21 sono composti da cinque membri scelti in base e alla competenza nelle materie attribuite a ciascun comitato.
2. 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.
3. I comitati tecnici si esprimono:
- a) sulla normativa di riferimento del settore e sui criteri e parametri attuativi dei progetti di prioritario interesse internazionale e nazionale;
- b) sulla ripartizione delle risorse all'interno del settore di riferimento relativamente ai progetti di prioritario interesse internazionale e nazionale;
- c) sull'istruttoria relativa agli oggetti di cui all'articolo 21, comma 6, lettere d, e), f), g);
- d) sulla valutazione preventiva e consuntiva dei progetti di attività di prioritario interesse internazionale e nazionale per l'erogazione di contributi triennali in forma convenzionata;
- e) sull'esame di specifiche questioni concernenti il settore di riferimento.

Capo III

ATTIVITÀ SETTORIALI

ART. 23

(Attività liriche e musicali)

1. La musica, quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale, costituisce, in tutti i suoi generi e manifestazioni, ivi compresa la musica popolare contemporanea, aspetto fondamentale della cultura e insostituibile valore sociale, economico e formativo della collettività. È riconosciuta la necessità della sua esecuzione dal vivo come fattore costitutivo della sua esistenza e salvaguardia per le attuali e future generazioni, nonché del valore culturale e storico dei suoi autori
2. La Repubblica tutela e valorizza le attività liriche, lirico-concertistiche, orchestrali, musicali e dei teatri di tradizione, riconosce l'importanza dei soggetti che favoriscono la produzione musicale nelle sue varie forme di diffusione, dal vivo, discografica, video e con mezzi telematici, favorisce la formazione dei patrimoni delle istituzioni e ne valorizza lo sviluppo in riferimento alle forme di

produzione, 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, compreso il jazz, e la produzione contemporanea di nuovi autori, con la promozione dell'attività degli interpreti e degli 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 del canto, dello strumento musicale 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 jazz, popolare contemporanea e per le immagini, quale importante forma espressiva contemporanea e patrimonio artistico-culturale di rilevante interesse sociale;
- j) la conservazione, il sostegno, la valorizzazione e l'ampliamento degli spazi polifunzionali, inclusi i teatri tenda, di fruizione dello spettacolo, sport e tempo libero adeguati alle esigenze strutturali e artistiche per la realizzazione e l'ascolto di concerti e di tutte le forme dello spettacolo dal vivo.

ART. 24

(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 amatoriali, per queste ultime con la prioritaria competenza degli enti locali, e ne promuove lo sviluppo, senza distinzione di generi, con riferimento alle forme di produzione, di distribuzione, di promozione e di ricerca 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;
 - 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) l'azione imprenditoriale a carattere di diffusione nazionale che valorizzi l'incontro tra domanda e offerta teatrale, con particolari incentivi se detta azione viene svolta anche nelle 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 e ospitalità dello spettacolo, di promozione e di formazione del pubblico, in particolare giovanile, tesa 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 rassegna per il confronto tra le diverse espressioni e tendenze artistiche italiane e straniere;
 - g) la diffusione della presenza del teatro italiano all'estero.
3. L'attività riconosciuta con il carattere della stabilità dovrà attenersi a criteri atti a promuovere e sostenere:
 - a) la capacità produttiva nell'ambito delle funzioni e dei territori di riferimento;
 - b) la promozione degli autori contemporanei italiani ed europei;
 - c) la formazione di nuove generazioni di interpreti anche attraverso un loro adeguato inserimento nell'attività produttiva;
 - d) il perseguimento di un corretto rapporto tra attività produttiva e di ospitalità per un equilibrato sviluppo del sistema teatrale in ambito locale e nazionale.

ART. 25

(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 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;
- f) la diffusione della presenza della danza italiana all'estero.

ART. 26

(Circhi, spettacolo viaggiante, artisti di strada e spettacolo popolare)

1. La Repubblica promuove e tutela la 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 all'estero della presenza delle attività italiane di cui al presente comma;
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. La disciplina concernente l'istituzione dei registri di cui al periodo precedente è definita con regolamento adottato con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, di concerto con il Ministro del lavoro e delle politiche sociali.
4. (I comuni, nell'esercizio della propria autonomia tributaria, possono riconoscere, con oneri integralmente a carico dei rispettivi bilanci, esenzioni dalla tassa per l'occupazione di spazi ed aree pubbliche per le esibizioni degli artisti di strada, nonché in favore dei circhi che non prevedono la presenza, l'utilizzo e l'esibizione di animali, neppure per meri fini espositivi.) **soppresso**

CAPO IV
DISPOSIZIONI FINALI

Art. 27

(Decadenze)

1. All'atto dell'insediamento del Consiglio dello spettacolo dal vivo di cui all'articolo 21 della presente legge, decadono i componenti delle sezioni dello spettacolo dal vivo della Consulta dello spettacolo e delle Commissioni consultive per la musica, per la danza, per il teatro, per il circo e lo spettacolo viaggiante, di cui agli articoli 1 e 2 del regolamento di cui al decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89.

Art. 28.

(Coordinamento normativo).

1. Con regolamento emanato con decreto del Presidente della Repubblica, entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, si provvede al coordinamento delle disposizioni del regolamento di cui al decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89, con le disposizioni della presente legge.

Art. 29

(Autorizzazione Comunità Europea)

1. L'efficacia delle misure che realizzano aiuti di Stato ai sensi del Trattato istitutivo della Comunità Europea, è subordinata all'autorizzazione della Commissione Europea. Il Ministro per i beni e le attività culturali provvede a richiedere l'autorizzazione alla Commissione Europea.
2. Le agevolazioni possono essere fruite soltanto a decorrere dalla data della decisione di autorizzazione della Commissione europea.

Ai lettori

Il testo in neretto e sottolineato riporta modifiche e suggerimenti al disegno di legge proposti dalle commissioni parlamentari




NEOLOGISMI E STUPIDISMI

C'è qualcosa di nuovo... ma che odora di vecchio, nella comunicazione e marketing dell'attività musicale in Italia, che forse non ha equivalenti negli altri paesi dell'Unione; i quali, come si andava dicendo da tempo, non brillerebbero per fantasia linguistica e comunicativa come noi. Cominciamo dai neologismi. Ce n'è uno che oggi va molto di moda, quello di chiamare il direttore d'orchestra 'conduttore' - il bravo critico musicale dell'Espresso è il capofila degli 'introduttori' (ci è consentito?) di tale neologismo - traducendo letteralmente il termine inglese con cui viene appunto indicato il direttore d'orchestra; mentre nella stessa lingua, direttore è il regista di uno spettacolo operistico. Ma allora, di converso, i metalli 'conduttori' possono essere chiamati 'direttori' e, linguisticamente, dirigere un'orchestra? e i conducenti di un mezzo pubblico d'ora in avanti, li chiameremo 'direttori' di autobus, ad esempio? Ora, in linea con il fenomeno della confusione linguistica, chiamiamolo anche noi direttore il regista, così facciamo più casino di quanto non ve ne sia già sotto il sole della musica e della lingua, nella quale le recenti neviccate ed i relativi disastri nel traffico, hanno introdotto un nuovo termine: 'intraurato', per indicare un veicolo che, sprovvisto di catene, si è messo di traverso sulla strada, bloccando il traffico, ma anche i movimenti cerebrali dell'inventore linguista. Non vogliamo toccare la valanga di neologismi che ha investito il povero 'tavolo', un tempo destinato all'agape familiare, ed oggi, aperto, avviato, convocato, fatto saltare e stupidaggini similari.

Ma dove la fantasia linguistica italiana è più attiva ed eruttiva è il settore della comunicazione. Per fermarci ad una istituzione benemerita il cui attivismo è sotto gli occhi di tutti come anche i grandi risultati, Musica per Roma, abbiamo scoperto come lì nella

comunicazione si faccia un uso smodato del termine 'mente', non come voce del verbo 'mentire', bensì come sostantivo che sta ad indicare una delle più elevate funzioni dell'attività umana: il pensiero. Musica per Roma va sfornando, a ritmo continuo, festival e cicli di incontri che intitola, infilandoci sempre il termine 'mente', mai da solo, in avventurose combinazioni avverbiali, disgiunte per l'occasione, e che fanno evidentemente la gioia dei comunicatori romani. 'RomanticaMente', 'ContemporaneaMente', (il Teatro Sociale di Rovigo, per una rassegna di balletto, ha preferito la grafia 'ContemporaneAmente') 'StupidaMente', per indicare che si vuol riflettere, in detti festival e cicli di incontri, sulla contemporaneità, sul romanticismo e sulla stupidità. In verità quest'ultimo festival (StupidaMente) non si è ancora svolto, ma temiamo che prima o poi anche quello Musica per Roma finirà per programmarlo. L'acume nella comunicazione di Musica per Roma non si ferma qui. Da anni organizza il Festival di Villa Adriana, a Tivoli - uno straordinario monumento un tempo affidato a mani sacrileghe - esattamente da quando ha inventato un logo davvero geniale: 'Festival'. Fin dall'antichità si sono detti gli esperti di comunicazione della istituzione romana, era scritto che quella villa dovesse ospitare un festival. Infatti, la sillaba VA, del termine Festival, starebbe ad indicare 'Villa Adriana'. Orbene, dite in tutta sincerità, se uno fa quella sensazionale scoperta non si merita automaticamente di gestire un festival nelle grandiose rovine della villa dell'imperatore Adriano, alle porte di Roma, come è toccato a Musica per Roma? La risposta non può che essere positiva. Sempre meglio di una discarica nelle vicinanze, come ora con grande rispetto per la memoria storica ed architettonica, il Comune di Roma va ipotizzando. Ma con la discarica, beninteso, Musica per Roma non ha nulla da spartire.

Leporello



**Siamo quelli di sempre,
con più forza per difendere
i tuoi valori.**

La Cassa di Risparmio
della Provincia dell'Aquila
fa parte del Gruppo BPER,
sesto Gruppo Bancario Italiano.



 **CARISPAQ**

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DELL'AQUILA Spa

 **GRUPPO BPER**

...la Banca della gente

www.carispaq.it