

A CURA DI
PAOLA BESUTTI E MAICA TASSONE

BACKSTAGE... ON STAGE

FORMAZIONE E INNOVAZIONE
PER LA MUSICA E LO SPETTACOLO

EDITPRESS

Backstage... on stage

Formazione e innovazione
per la musica e lo spettacolo

a cura di **Paola Besutti** e **Maica Tassone**

Volume pubblicato con finanziamento del P.O. FSE
ABRUZZO 2007/2013 - Piano Operativo 2012-2013
Asse 4: Capitale umano
Progetto Speciale: Formazione integrata
nel campo dello spettacolo "BACKSTAGE"
Determina Dirigenziale n. 4/DL29 del 14/01/2014
Progetto: "Backstage...On Stage"
CUP: C46G13002330007 – CUP: C46G13002340007

Backstage... on stage Formazione e innovazione per la musica e lo spettacolo

a cura di **Paola Besutti** e **Maica Tassone**

Indice

Antonio Massena, <i>Premessa</i>	Pag. 5	Roberto Giuliani, <i>Comunicazione e multimedialità: a proposito del teatro musicale in video</i>	Pag. 103
Paola Besutti, <i>Il distretto culturale evoluto: strategie formative e gestionali per la musica e lo spettacolo</i>	Pag. 11	Maurizio Cociolito <i>Il nuovo decreto ministeriale per le performing arts. Logiche, prospettive e criticità sistemiche</i>	Pag. 131
Simona Romiti, <i>Background</i>	Pag. 31	Bibliografia	Pag. 143
Maica Tassone, <i>Next...stage. L'Alta Formazione Artistica e Musicale nel project management per un'economia della cultura</i>	Pag. 47	Appendice <i>I numeri di Backstage...on stage (dati, protagonisti, allievi, operatori)</i>	Pag. 153
Alessandro Giovannucci, <i>Comunicazione acustica e nuovi media: l'ascolto rinnovato</i>	Pag. 89		



Premessa

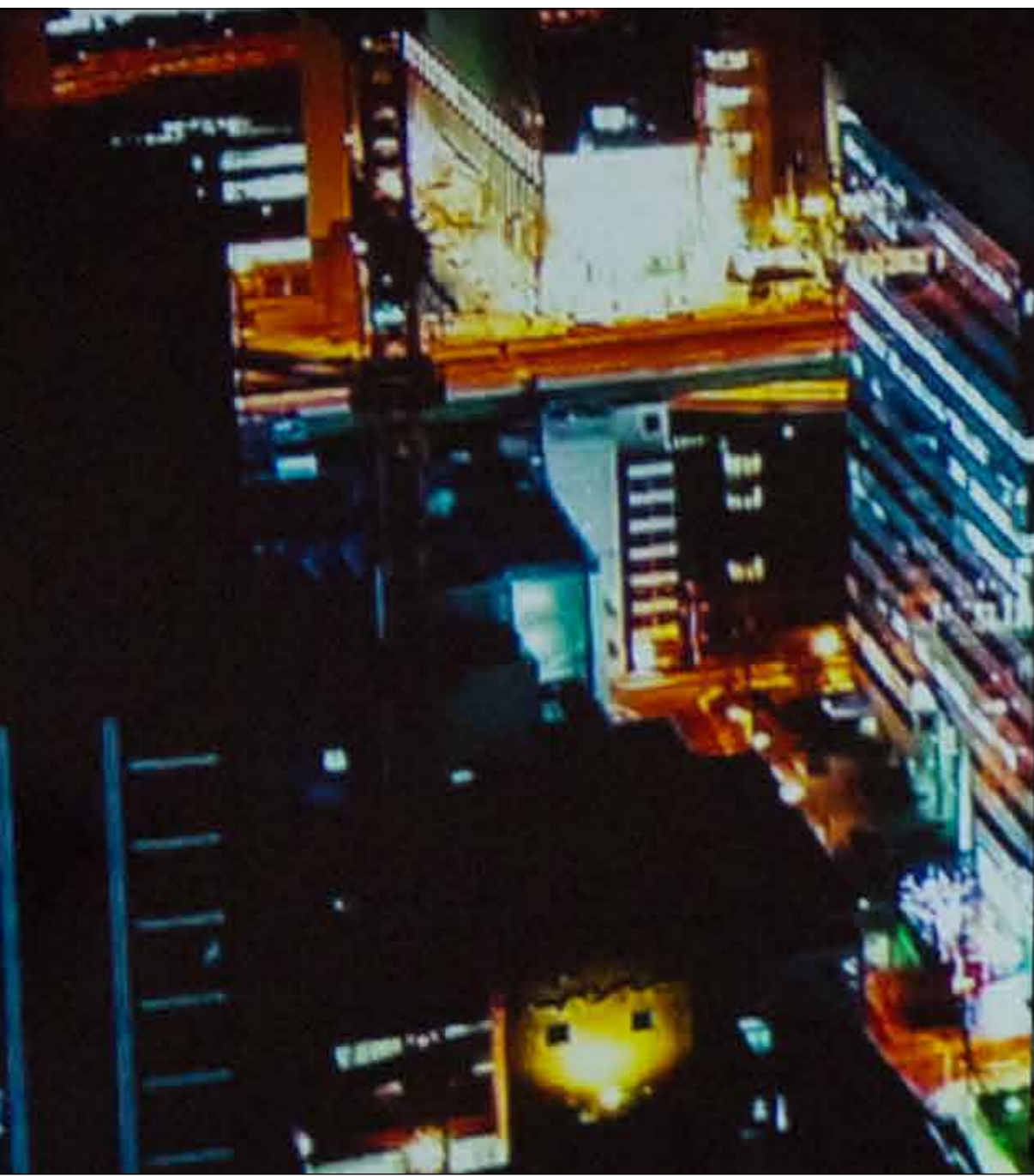
Il sistema dello spettacolo oggi necessita non solo di una profonda revisione delle regole attinenti al finanziamento pubblico delle varie attività ma soprattutto di una globale e integrata ridefinizione dei ruoli professionali, sia in campo artistico che tecnico, delle singole figure che partecipano alla creazione dell'evento/spettacolo, dalla ideazione alla produzione.

L'attività sviluppata in questi anni dal "sistema spettacolo" rappresenta, nella maggior parte dei casi, un modello estremamente positivo per la storia dell'evoluzione del linguaggio scenico, la messa in essere di nuove modalità produttive, la vocazione insostituibile alla promozione e la cura di nuovi pubblici, il coinvolgimento di partner non convenzionali, la ricerca di nuovi mercati, l'attenzione per il sociale, il costante impegno civile e tanto altro ancora.

È ovvio che in queste nuove dinamiche di lavoro la specializzazione delle varie figure professionali deve essere in grado di integrarsi sempre più con le nuove modalità di produzione artistica.

In questo momento storico ha poco senso parlare di teatro, musica, danza, cinema e televisione come singoli luoghi di progettazione e produzione perché diventa necessario superare tale compartimentazione al fine di sviluppare modelli di creazione artistica integrata capaci di fondere i linguaggi scenici attivando percorsi multidisciplinari e interdisciplinari.

La Regione Abruzzo fino al 2008 ha svolto un ruolo pilota nel panorama nazionale garantendo il sostegno e lo sviluppo di una molteplicità di iniziative attraverso provvedimenti legislativi che riconoscevano ruoli e funzioni sia della pubblica amministrazione che dei soggetti da essa demandati a produrre, promuovere e programmare le varie forme di spettacolo. Leggi che hanno dato certezze a enti, istituzioni e soggetti riconosciuti dallo Stato (e non) e sottoposti al rispetto di normative dai criteri di ammissione rigidi e precisi, tanto da essere sufficiente la mancanza di uno solo di questi per esser cancellati dalle sovvenzioni statali. Il sistema "Abruzzo" ha rappresentato per anni un punto di riferimento nazionale, grazie



6



7



alla presenza di soggetti che hanno garantito un elevato livello artistico/culturale dell’offerta e una altrettanto qualificata professionalità. Tale sistema, nella maggior parte dei casi è stato in grado di darsi delle regole di buona organizzazione e di sana gestione ma è stato soprattutto capace di realizzare, nel corso degli anni, una rete territoriale il cui punto di forza è rappresentato da un giusto incontro fra la domanda e l’offerta. A seguito delle difficoltà economiche legate al bilancio regionale, che a partire dal 2008 hanno pesantemente condizionato il sostegno alle attività professionali dello spettacolo, è necessario porre in essere azioni in grado di fronteggiare una emergenza che rischia di cancellare definitivamente quanto costruito sinora. Emergenza drammatica che, collegata all’evento sismico che nel 2009 ha colpito la città dell’Aquila e gli altri comuni del cratere, determina innanzitutto una notevole contrazione dei posti di lavoro (oltre un migliaio) e la conseguente chiusura di enti e organismi non più in grado di sostenere i pesanti tagli di risorse ormai giunte a oltre il 90% in meno rispetto al 2008.

Con la necessità di integrazione e rinnovamento è imprescindibile considerare e ponderare, nella giusta misura, alcuni fattori per nulla secondari: l’entità della popolazione della nostra regione, le caratteristiche geografiche del territorio regionale, la dislocazione dei soggetti operanti, le aree meno servite, gli ambiti di produzione artistica meno sviluppati, le risorse economiche pubbliche sempre minori e soprattutto la qualificazione e riqualificazione delle figure professionali impegnate nei processi di creazione e gestione artistica.

Gli obiettivi del progetto *Backstage on stage* sono stati finalizzati a:

- creare nuove figure professionali con precisi e definiti ruoli in campo artistico, tecnico, organizzativo/amministrativo e della comunicazione;
- integrare i linguaggi della scena;
- promuovere nuova imprenditoria nel campo dello spettacolo dal vivo;
- integrare la creatività e la produzione artistica fra istituzioni che si occupano di

formazione (Conservatori, Accademia Belle Arti, Università) e soggetti che operano professionalmente in questo settore;

- stimolare nuove e proficue sinergie fra le istituzioni dello spettacolo della Regione Abruzzo;
- rinnovare e innovare la qualificazione professionale.

I quaranta allievi di *Backstage on stage* hanno seguito un lungo e complesso percorso di formazione che nei mesi di giugno/luglio 2015 ha trovato una fondamentale espressione nell’attuazione del Project Work. *Histoire du Soldat* e *Faust* sono stati il risultato di oltre un mese e mezzo di prove effettuate, sul palcoscenico del Teatro dell’Accademia di Belle Arti dell’Aquila, durante i quali gli allievi si sono misurati con altri professionisti del settore confrontandosi con due registi dall’esperienza pluriennale e notorietà nazionale e internazionale.

Giorgio Barberio Corsetti ha curato la messa in scena di *Histoire du Soldat* di Ramuz – Stravinskij,

con la direzione d’orchestra di Marcello Bufalini, dandone una lettura interpretativa volta a “modernizzare la musica classica, attraverso una mappatura audio – video molto precisa, in cui le immagini e le proiezioni si sono coordinate con il lavoro degli attori”.

Maria Cristina Giambruno ha curato la regia e la drammaturgia del *Faust* con le musiche di Cristian Carrara e la direzione d’orchestra di Flavio Emilio Scogna. “L’estetica dello spettacolo fa riferimento alle atmosfere postatomiche del *cyberpunk*, esprimendo il contrasto tra bene e male anche attraverso l’apparente contraddizione fra

linguaggio classico e costumi e scene moderne”.

I due allestimenti sono stati sintesi artistica perfetta ed evoluta del concetto di multidisciplinarietà e interdisciplinarietà: musica, teatro, danza, video, luce si sono miscelati in un’unica e completa visione scenica.

102 fra professionisti e allievi, delle varie discipline artistiche, tecniche e manageriali, le persone impegnate nei due allestimenti: 51 nell’*Histoire du Soldat* e 61 nel *Faust* con 10 repliche (cinque per ciascun allestimento) a: L’Aquila – Piazza Santa Margherita (*I Cantieri dell’Immaginario*);

Teramo – Largo Madonna delle Grazie (*Manifestazioni estive*); Chieti – Teatro Marrucino (*Settimana Mozartiana*); Pescara – Aurum (*Pescara International Arts Festival*) e Castelbasso – Belvedere (*Castelbasso Arte*).

Cinque palcoscenici prestigiosi della Regione Abruzzo hanno visto la presenza di oltre 4.000 spettatori.

Antonio Massena
Direzione Artistica
Backstage on stage



Il distretto culturale evoluto: strategie formative e gestionali per la musica e lo spettacolo

di Paola Besutti

In un momento critico, in cui tutto il sistema della musica e delle arti performative risulta sottoposto in Italia a una profonda revisione delle regole di finanziamento pubblico,¹ ogni soggetto istituzionale coinvolto a vari livelli nella ideazione e nella produzione dello spettacolo dal vivo, ha il dovere di riflettere sul proprio ruolo. Se infatti è fuor di dubbio che nel nostro Paese gli investimenti in materia di beni e attività culturali siano oggettivamente insufficienti,² è altrettanto vero che il trauma indotto dalla recente ulteriore stretta economica dovrebbe rendere ancor più radicale e convinta la salutare ridefinizione del sistema della musica e dello spettacolo, solo timidamente avviata negli ultimi anni. Il non voler ammettere infatti l'obsolescenza di apparati, consuetudini e professionalità non più adatti all'assedio del presente,³ può infatti avere come unico effetto l'immobilismo o – peggio – l'attuazione di azioni episodiche, prive della forza necessaria per contrastare la deriva dei tempi.

A un tale processo di ridefinizione delle strategie gestionali e di tutte le figure che partecipano

alla creazione culturale,⁴ dalla sua ideazione sino alla sua produzione e fruizione consolidata, ovvero non occasionale, non può e non deve sfuggire l'università, alla quale compete: primo, la ricerca e la diagnosi delle dinamiche storiche ed economico-sociali attuali; secondo, una difficile opera di prognostica, sostanziata dalla progettazione di azioni formative aggiornate e dalla creazione di strumenti adatti al trasferimento delle conoscenze, dall'*hortus conclusus* accademico al mondo del lavoro e del libero mercato.

1. Vado alla buvette a farmi un panino alla cultura: dal PIL al BIL

Chiunque abbia una conoscenza diretta, anche minima, della produzione e della fruizione dei beni e delle attività culturali in Italia e all'estero, sa come essi non possano sostenersi in totale autonomia. In uno Stato che abbia a cuore il benessere dei cittadini, la strategica programmazione di attività culturali dovrebbe a



pieno titolo rientrare nel concetto di Stato sociale (*Welfare State*) ovvero nel «complesso di politiche pubbliche dirette a migliorare le condizioni di vita dei cittadini». ⁵ Un'idea di Stato sociale che procuri all'individuo unicamente i beni essenziali alla sussistenza e al minimo ricovero, appare ormai del tutto inadeguata poiché foriera di discriminazioni pesanti fra chi può attingere pienamente all'istruzione, sia scolastica sia indirettamente derivante dalle risorse culturali del territorio (biblioteche, festival, concerti, spettacoli, mostre), e chi, invece, si vede destinato a un'esistenza marginale e priva di prospettive. Per ricorrere a una metafora medica, sarebbe come se un sistema sanitario si limitasse ad assicurare per ogni paziente le corrette funzioni vitali, senza curarsi del fatto che il paziente stesso goda anche di sane funzioni intellettive. Il confronto fra nazioni ormai parla chiaro: chi, nei momenti di crisi, investe sul capitale umano, sulla sua formazione, sulla fiducia nella possibilità di migliorare il mondo che lo circonda, esce dall'angolo; chi non si limita a far quadrare i conti del Prodotto Interno Lordo (PIL), ma allarga la propria prospettiva al Benessere

Interno Lordo (BIL), può progredire; ⁶ chi non si limita a stilare i bilanci economici di un'azienda, di un'iniziativa o di un progetto, ma si sforza di integrarli con un altrettanto severo e strutturato bilancio sociale, ⁷ pone l'uomo al centro di un nuovo umanesimo, ⁸ ed evolve.

In Italia purtroppo, tale presupposto non è unanimemente condiviso. Per citare un solo esempio, si pensi che contro ogni logica, anche meramente utilitaristica, nel 2010 sono stati azzerati i finanziamenti per la prosecuzione delle Edizioni Nazionali, ⁹ che rappresentano il corredo cromosomico culturale di una nazione. Tale inspiegabile atto accadeva in un autunno, quello del 2010 appunto, la cui temperatura culturale si misurava con l'ormai famosa affermazione dell'allora ministro dell'economia Giulio Tremonti: «Di cultura non si vive, vado alla buvette a farmi un panino alla cultura, e comincio dalla Divina Commedia». Ecco che i tagli all'istruzione e ai beni culturali assumevano anche il sapore di una sfida beffarda all'incapacità di autofinanziamento di 'prodotti' necessariamente

fuori dalle logiche mercantili attuali, sebbene non ininfluenti in termini di PIL e indotto. ¹⁰

Chiedere ai beni e alle attività culturali di autofinanziarsi totalmente significa non voler guardare alla realtà, o – peggio – pensare che gli scavi archeologici, libro aperto sulla nostra storia, debbano diventare parchi di divertimento a tema, o che un concerto sinfonico debba riempire gli stadi. D'altro canto, anche pretendere che lo Stato possa sostenere in completa solitudine la tutela, la valorizzazione e la condivisione del patrimonio culturale italiano è irrealistico e insostenibile. Come fare dunque a uscire da tale circolo vizioso? La soluzione non può essere unica, né miracolosa. È necessaria una strategia evoluta e integrata, che miri a rifondare – o meglio – quasi a sovvertire la nostra concezione di patrimonio culturale, spostando l'accento dai soli beni materiali alle persone, ovvero su coloro che hanno il compito di rendere tali beni un patrimonio per l'umanità e non un semplice insieme di oggetti da difendere dall'usura del tempo. Occorrono dunque azioni concertate che, senza perdere di vista il capitale



culturale materiale, assegnino al capitale umano maggiore centralità. Se lo Stato non deve essere lasciato solo, occorre infatti che ogni singolo individuo senta, anche per una piccola parte, che quel patrimonio è anche suo: una società istruita avrà coralmemente a cuore l'espressione di se stessa, fatta di idee, di libri, di musiche, di opere figurative, scultoree e architettoniche, e di opere dell'ingegno in genere.

In campo musicale tale riassetto dovrebbe essere percepito come ovvio. I beni culturali di interesse musicale (partiture, libretti, strumenti musicali, luoghi), non sono che il mezzo attraverso i quali essa si esplica, oggi come nel passato. La musica è costituita dal suo risuonare, e chi le dà voce (semplice dilettante, strumentista, cantante, compositore, direttore) attinge ai beni materiali per rinnovare la memoria, migliorare la *performance*, riflettere sull'identità culturale. In campo musicale, un'azione di serio rinnovamento che abbia come fine un innalzamento del BIL nazionale, deve necessariamente focalizzarsi sul capitale umano.

2. Musica, capitale umano e politiche regionali

Nel tempo si è assistito, specie per le arti performative, a una progressiva migrazione delle responsabilità dallo Stato alle Regioni. Sino al 2008 le Regioni e gli enti locali hanno contribuito in modo decisivo a finanziare le più varie iniziative di promozione e programmazione nei campi della musica e dello spettacolo. Attraverso bandi pubblici e domande di finanziamento, cadenzate in modo più o meno regolare, i soggetti coinvolti nella produzione artistica hanno potuto accedere a forme di sostegno economico, di caso in caso proporzionalmente cofinanziate da interventi privati. Le Regioni hanno quindi provveduto nel tempo a stilare leggi che definissero i ruoli e le funzioni sia della pubblica amministrazione sia degli altri soggetti territoriali, preposti alla produzione e alla programmazione delle varie forme di spettacolo.

A partire dal 2008, tuttavia, la sofferenza dei bilanci regionali, ha determinato un pesante

ridimensionamento di tali azioni, al punto di mettere a rischio la sopravvivenza stessa di quanto costruito precedentemente. Tutto ciò è andato sommandosi a difficoltà di ordine contingente. Per esempio, in Abruzzo, il dato generale è stato aggravato dal terremoto del 2009: l'effetto è stato la chiusura di enti, non più in grado di sostenere tagli giunti a superare il 90% rispetto al 2008 e, di conseguenza, la notevole contrazione dei posti di lavoro nei campi dello spettacolo.¹¹

D'altro canto, il triennio 2008-2010 ha evidenziato una battuta d'arresto nel contesto di una tendenza che, complessivamente, dal 1992 al 2013 è stata caratterizzata da un lento, ma progressivo incremento del bilancio commerciale del sistema produttivo culturale italiano; sebbene la disaggregazione dei dati ponga in evidenza notevoli sperequazioni fra diverse tipologie di beni e attività. L'analisi della situazione nel periodo 2011-2013 conferma inoltre come le attività culturali abbiano tracciato in tutte le sue componenti una dinamica economica anticiclica, o comunque di minor disagio rispetto ad altri



settori: conservazione e valorizzazione del patrimonio storico-artistico (+1,3%), spettacolo dal vivo (+4,3%), numero d'impresе registrate (-0,8%).¹²

Fra luci e ombre, su questi dati tendenziali si sono inserite a livello regionale azioni che, sostenute in parte dal Fondo Sociale Europeo (FSE), hanno iniziato ad affrontare il tema del rapporto fra alta formazione e professionalizzazione, ovvero fra istruzione e mondo del lavoro. Si ricordano almeno le diverse edizioni del progetto interregionale *Palcoscenico* (2004, 2006) che, integrando politiche attive del lavoro, della formazione e dell'istruzione, era destinato all'alta formazione in campo musicale.¹³ Per soffermarsi sulla regione Abruzzo, sulla stessa lunghezza d'onda si è collocato il progetto multiasse per musicisti e danzatori *L'Abruzzo fa spettacolo* (2011).¹⁴ Pur nelle loro specificità tutti questi progetti erano accomunati da alcune caratteristiche: l'intento di dare occasioni formative e di produzione a personale artistico già professionalmente avviato (musicisti, danzatori; tra

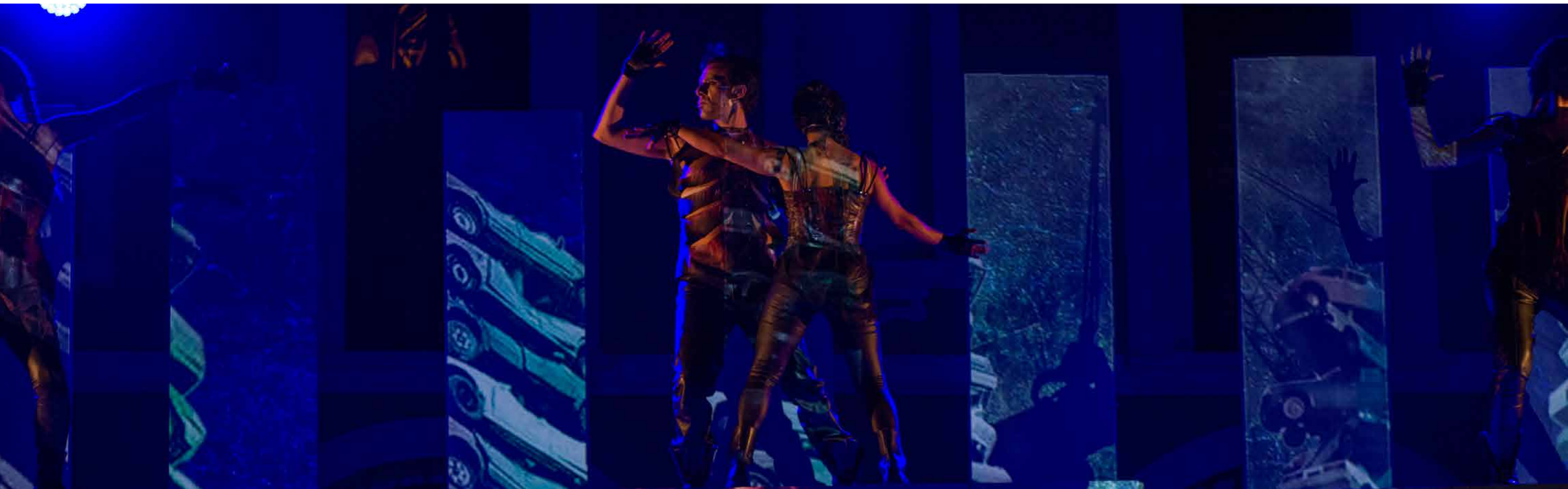
i 40 e i 75 allievi); produrre concerti e spettacoli da immettere nel circuito di fruizione regionale o interregionale; mirare alla futura istituzione di nuove orchestre o compagnie di danza; essere attuati da enti formativi privati.¹⁵

Gli intenti erano evidentemente lodevoli, come pure alcune realizzazioni maturate in seno ai progetti stessi, tuttavia la distanza storica, seppur breve, non può che porre in evidenza alcuni limiti di tali azioni. Non sufficientemente integrati con i sistemi gestionali e formativi regionali stabili, ovvero con l'Alta Formazione Artistico Musicale (AFAM), con le università, con le orchestre e con i teatri, i progetti anziché indurre aperture nel sistema territoriale, hanno finito per rimanere chiusi in sé, il che non ha consentito, soprattutto, di creare effetti durevoli dopo la conclusione delle attività progettuali. Tale condizione ha inoltre indirettamente prodotto un ulteriore effetto: la diffusa opinione che gli investimenti europei, mediati dalle regioni, non producano nei settori delle scienze umanistiche e immateriali effetti strutturali e tangibili, ma che si connotino invece

per la loro episodicità, discontinuità, evanescenza. In realtà, cercando di resistere al *cupio dissolvi*, alla tendenza cioè ad azzerare tutto senza elaborare pazientemente punti di forza e di debolezza di quanto compiuto, è possibile progredire rispetto alle iniziative di questo recente passato con una semplice formula: analisi, riprogettazione, integrazione fra soggetti. In altri ambiti si direbbe: ripartire dalla matrice SWOT (Strengths/forza, Weaknesses/debolezza, Opportunities/opportunità, Threats/minacce) per pianificare strategicamente gli investimenti a breve, medio e lungo termine. In ciò il contributo dell'università può essere essenziale.

3. Il ruolo dell'università

Focalizzando lo sguardo sulle iniziative progettuali, poc'anzi menzionate nella loro realizzazione abruzzese, si nota l'assenza delle università. Pur trattando di alta formazione, che è prerogativa del livello universitario, il fatto che i progetti interessassero i campi della



musica e dello spettacolo ha indotto l'erronea convinzione che, in tali ambiti, le università non avessero nulla da dire. Inoltre, ambendo ogni progetto alla produzione di eventi o, addirittura, alla costituzione di nuove compagini musicali o coreutiche stabili, serpeggiava la convinzione che anche in tal senso le università fossero del tutto inidonee a dare un contributo significativo. Quasi come se l'università fosse ancora quell'antica torre d'avorio immobile e lentissima nelle proprie azioni, completamente fuori dal tempo.

La netta separazione fra l'università e l'alta formazione professionalizzante, attuata dagli enti privati, è stata forse tra le principali cause di limitato successo delle iniziative progettuali citate. L'università, soprattutto negli ultimi anni, ha infatti decisamente operato per accorciare le distanze fra la conoscenza pura e quella applicata, il che l'ha resa più sensibile e aperta a iniziative che attengono alle politiche del lavoro e della professionalizzazione. Tale lento, ma continuo aggiornamento degli obiettivi e delle strategie educative universitarie, non è sempre stato

percepito nella propria reale rilevanza dagli altri soggetti formativi e produttivi, agenti in regione. Se infatti i bandi regionali, necessariamente iscritti in severe regole organizzative, devono produrre determinati risultati in ben precisi tempi, l'università per la sua stanzialità territoriale e per il suo non occasionale impegno nell'alta formazione può costituire anche dopo il termine dei progetti il collante, il vettore di azioni altrimenti necessariamente concluse e slegate fra di loro.

In Abruzzo, un primo timido segnale di apertura verso l'università si è realizzato con il citato progetto *L'Abruzzo fa spettacolo* (2011) in cui l'università di Teramo, dotata dal 2005 di una cattedra di *Musicologia e storia della musica* (SSD L-ART/07) è entrata come partner esterno, offrendo ai musicisti in formazione alcuni insegnamenti musicologici, integrando nelle proprie attività alcuni eventi e offrendo il proprio informale contributo per la strategia di comunicazione e di documentazione mediante linguaggi tecnologicamente aggiornati. Si ricorda, in particolare, la realizzazione di un docu-report

multimediale (riprese di spettacoli, interviste, interventi di docenti) che ha integrato le relazioni finali, redatte tradizionalmente in solo formato cartaceo.

L'opportunità del coinvolgimento delle università è stata tuttavia colta con maggior decisione dalla successiva fase progettuale. Nel 2013 la Regione Abruzzo ha bandito il progetto speciale di formazione integrata nel campo dello spettacolo *Backstage*, incardinato nell'asse 4 (Capitale umano), che metteva a disposizione un budget di 2.000.000 di euro¹⁶ per i due progetti che fossero stati giudicati idonei, dopo una fase di valutazione. Il progetto mirava a integrare l'alta formazione nei campi della musica e dello spettacolo con una focale attività di produzione artistica (*Project Work*) da svolgersi anche nel corso di sei mesi di tirocinio retribuito e del periodo di disseminazione dei risultati raggiunti.

Il punto di forza del progetto, immediatamente colto dai vari soggetti potenzialmente interessati, era la strutturata richiesta di integrazione

fra formazione e produzione. Un elemento inizialmente percepito come un punto di debolezza, ovvero l'obbligatorio legame di ogni soggetto coinvolto con il territorio regionale, si è trasformato, invece, in un punto di forza. Dovevano essere abruzzesi (per residenza o per percorsi formativi) sia i quaranta giovani professionisti, destinatari del progetto, sia i soggetti preposti alla realizzazione in tutte le sue fasi (formazione, produzione, disseminazione). Tale autarchicità ha, di fatto, spinto i vari soggetti a creare reti più solide ed effettivamente produttive. Per fare un solo esempio: i sei mesi di tirocinio retribuito degli allievi dovevano svolgersi presso gli stessi partners progettuali, con il vincolo dato dal computo proporzionale fra personale assunto a tempo indeterminato di ogni soggetto ospitante e il numero di tirocinanti ospitabili; chi non avesse almeno un dipendente a tempo indeterminato non avrebbe potuto ospitare tirocinanti. Tale vincolo che inizialmente è stato percepito come un limite, si è rivelato un'opportunità poiché ha indotto i soggetti a selezionare con severità i partners presenti sul territorio, collocando su

un piano diverso le realtà più effimere o meno radicate. Le università, inizialmente coinvolte forse più per necessità che per vera convinzione, nei fatti hanno invece partecipato a tutte le fasi, dalla progettazione e alla realizzazione, iniziando a mostrare il proprio potenziale.

Per uscire di genericità e scendere nei dettagli applicativi mediante qualche esempio, nell'ambito del progetto *Backstage ... on stage*, attuato dall'agenzia formativa privata accreditata Consorform, l'università di Teramo, poi membro dell'Associazione Temporanea di Scopo (ATS),¹⁷ preposta alla realizzazione del progetto, ha svolto vari compiti: ha contribuito alla fase progettuale, attraverso un proprio responsabile scientifico;¹⁸ ha ospitato attività formative presso le proprie aule accreditate per l'alta formazione; ha seguito nove tirocinanti (numero massimo); ha accolto prove; ha curato un sito internet; ha offerto attività formative nei propri settori di competenza; ha contribuito alla raccolta dei materiali formativi e alla riflessione finale.

Nel corso del progetto, il coinvolgimento dell'università si è rivelato un punto di forza, sebbene non tutte le opportunità siano state colte appieno. Un punto di debolezza di questa collaborazione è stata soprattutto la separazione troppo netta fra i soggetti preposti alla formazione, l'università appunto, e quelli più specificamente impegnati nella produzione (orchestra, teatro, enti di produzione, agenzie addette alla tecnica multimediale e di scena). Il notevole sforzo di integrazione fra diverse istituzioni che aveva caratterizzato una assai accesa e animata fase progettuale, si è diluito, smorzato nel corso della realizzazione progettuale. In un certo senso, ha ripreso vigore la convinzione, non proficua, che alla fine ognuno debba percorrere il proprio tratto di strada senza più curarsi davvero dell'intero percorso.

A fronte di uno svolgimento corretto e completo di tutte le azioni progettuali, la debolezza appare in tutta la sua evidenza semplicemente riportando l'attenzione sui destinatari del progetto, ovvero quel capitale umano di quaranta giovani



professionisti che da un'esperienza di questa natura dovrebbero uscire con una tornita e agguerrita consapevolezza professionale, artistica o manageriale. Non sempre, invece, gli allievi hanno potuto trarre il massimo vantaggio da un progetto che, meritoriamente, ha messo insieme artisti di fama internazionale con giovani leve. Un'attenuante è da ricercarsi certamente nei tecnicismi progettuali che spesso, dovendo garantire la trasparenza delle procedure, irrigidiscono la realizzazione delle iniziative, privandole della necessaria flessibilità.

Riassumendo. La necessità di rapportarsi fra istituzioni regionali si è tramutato da punto di debolezza a punto di forza. Le opportunità di integrazione fra azioni e istituzioni non sono state colte appieno; così come non è stata risolta e approfondita l'opportunità di collaborazione fra istituzioni formative pubbliche e private. Il ritorno a una separazione fra soggetti, nell'anacronistica difesa delle proprie prerogative, appare la principale minaccia per il futuro.

4. Quale futuro?

È la domanda che riecheggia più frequentemente quando un progetto volge al termine. Tuttavia, la risposta è insita nell'analisi poc'anzi molto sinteticamente accennata.

Se le istituzioni, che hanno una solida presenza territoriale, avranno imparato a rapportarsi fra di loro con reale reciproca considerazione, sapranno porsi nuovi seri obiettivi e sapranno farsi ascoltare.

L'obiettivo per tutti non può essere che uno solo: investire sul capitale umano per accrescere il benessere del cittadino. Nello specifico della regione Abruzzo e dei campi della musica e dello spettacolo, occorre anzitutto tenere il filo che si è iniziato ad annodare, mantenendo i contatti con coloro che si sono giovati dei progetti speciali per la loro formazione professionalizzante, sia artistica sia manageriale; per esempio, nel progetto *Abruzzo musica*,¹⁹ attualmente in corso, sono stati professionalmente valorizzati ex allievi del progetto *Backstage ... on stage*.

In secondo luogo, è necessario creare strutture 'protette' nell'ambito delle quali i professionisti, più o meno avviati, possano operare in modo integrato, con il fine di rendere strutturale la presenza di musica e di spettacolo su base territoriale. L'obiettivo deve essere quello di giungere a forme di produzione che, sollecitando appieno le potenzialità del pubblico, delle scuole, degli appassionati, delle associazioni, dei distratti, possa però giovare anche di una proporzionale forma di sostegno istituzionale ed economica, necessaria per rendere l'azione incisiva e continuativa. In tal senso le università si stanno attivando per potenziare la creazione di realtà preposte alla riorganizzazione efficiente dei processi produttivi e di trasferimento tecnologico (*spin off*), adatte anche alla produzione artistica e multimediale. In concreto, se attualmente può risultare assai difficoltoso promuovere la diffusione delle due onerose produzioni, realizzate dal progetto *Backstage ... on stage*,²⁰ un soggetto preposto alla diffusione capillare della musica su territorio regionale e nazionale potrebbe perseverare nella propria azione, affiancandola

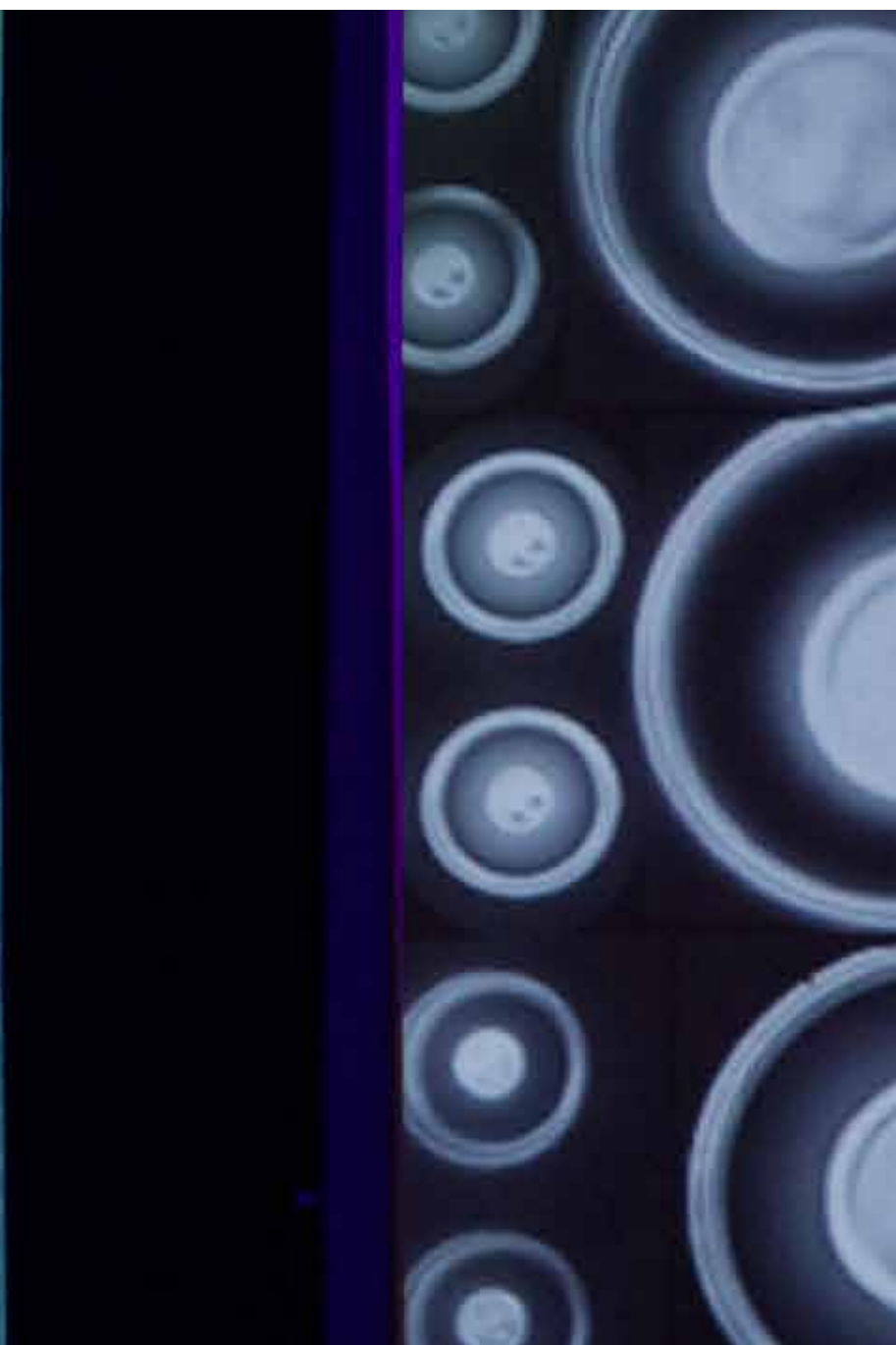
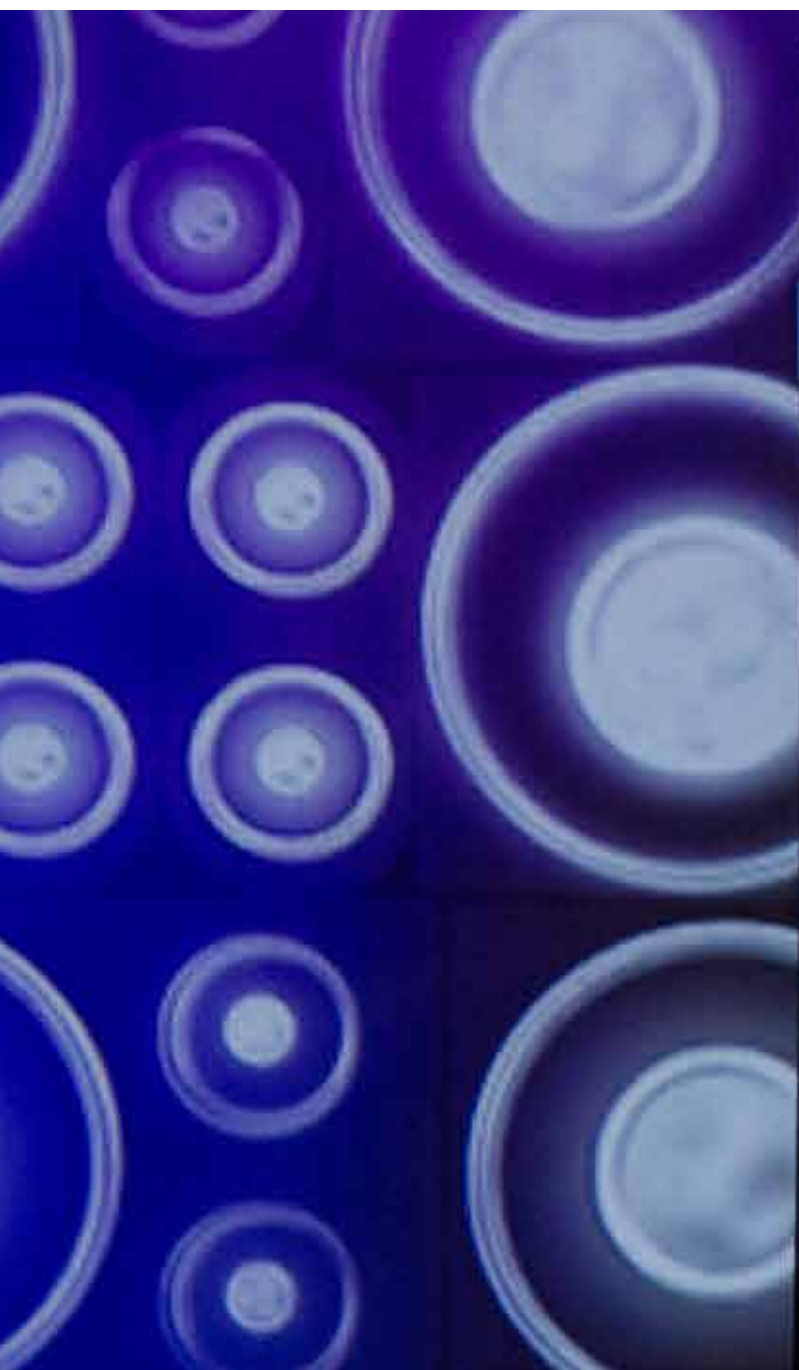


però alla proposta di attività di respiro più agile, prevedibilmente vendibili con maggior percentuale di successo. È necessario però che chi ha investito nella creazione di prodotti artistici di valore accompagni questi ultimi nella loro vita: il sostegno parziale alla diffusione delle produzioni è conveniente in quanto valorizza l'investimento già fatto e può fungere da traino per l'avvio di un sistema produttivo e manageriale sempre più forte e, almeno parzialmente, autonomo.

Occorre, infine, mettere a sistema la formazione culturale e artistica poiché la valorizzazione del patrimonio ha bisogno di impegno, continuità, umiltà, energia, passione e non può fondarsi su azioni episodiche. La facoltà di Scienze della comunicazione dell'università di Teramo, che dall'anno accademico 2004-2005 al 2007-2008 ha incluso nella propria offerta formativa il corso di laurea in *Comunicazione artistica e multimediale* (classe di laurea L 23 Discipline

delle arti, della musica e dello spettacolo, DAMS), sta concretamente lavorando alla riapertura di questo percorso di studi (classe di laurea L 3, DAMS). I presupposti sono tuttavia radicalmente diversi dal passato. Le esperienze compiute e la considerazione dei contesti attuali impone il dialogo tra i soggetti, pubblici e privati, impegnati almeno su base regionale nei campi della musica e dello spettacolo. Ponendo al centro il capitale umano, ovvero lo studente, futuro operatore, è necessario immaginare una formazione solida, dove il livello teorico e quello professionale progrediscano sempre in modo integrato. Non è più tempo di corporativismi, c'è bisogno di tutti. La Regione, gli enti locali, le università, le imprese di musica e spettacolo, gli enti formativi privati devono fare rete avendo il coraggio di ripartire dai propri punti di forza e di debolezza verso un distretto culturale realmente integrato ed evoluto.

Paola Besutti è docente di musicologia all'Università di Teramo [Facoltà di Scienze della Comunicazione] e membro del collegio di dottorato in *Musica e spettacolo* all'Università di Roma "La Sapienza". È stata direttore della «Rivista Italiana di Musicologia» [2003-2010]. Socio ordinario dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti [Mantova], è direttore artistico di "I concerti dell'Accademia" [dal 2006]. Le sue pubblicazioni come autore e curatore includono, tra l'altro: *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive* [1998], *The 'Sala degli Specchi' uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua* [1999], *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti [secc. XVII e XVIII]* [2002], *Spaces for Music in Renaissance Mantua* [2007], *Carlo Tesserini da Rimini. Violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento* [2012]. Nel progetto *Backstage ... on stage* ha insegnato: *Economia aziendale per le imprese dello spettacolo; Comunicazione e creatività; Comunicazione e multimedialità; Comunicazione e ufficio stampa.*



Note

- 1 Ci si riferisce, tra l'altro, alla recente legge di revisione del DM 1 luglio 2014 *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo*, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, che ha determinato una vera scossa tellurica in tutto il sistema di produzione della musica e dello spettacolo, senza che il sistema stesso avesse la possibilità di adeguarsi a nuove linee di intervento.
- 2 GIULIANI ROBERTO, *Economia: musica per le nostre orecchie?*, «Economia della cultura», 4, 2012, dicembre, pp. 457-462. Cfr. inoltre: *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi: rapporto 2014*, a cura di Symbola Fondazione per le qualità italiane, Unioncamere, www.symbola.net/html/article/ionocultura_ricerca2014; ivi, *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi: rapporto 2015*.
- 3 GIUNTA CLAUDIO, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- 4 Su questo aspetto cfr. MASSENA ANTONIO, *Premessa*, nel presente volume
- 5 Cfr. *Welfare State*, in www.treccani.it/enciclopedia.
- 6 Il tema è toccato, in relazione all'attualissimo tema del rapporto fra musica e flussi migratori, in BESUTTI PAOLA - TASSONE MAICA, *A socio-economic perspective of intercultural music teaching*, in *Sociology of music and its cultural implications. Interdisciplinary insights from theoretical debate and field work*, ed. by Riccioni Ilaria and Somigli Paolo, Milano, FrancoAngeli, 2015, pp. 127-152.
- 7 CORSI CHRISTIAN, *Gal Leader teramano. Bilancio sociale 2015*, Teramo, Gal Leader teramano - Università degli studi, 2015.
- 8 MORIN EDGAR, *La via. Per l'avvenire dell'umanità*, Milano, Raffaello Cortina, 2012 (ed. orig. *La voie*, Paris, Fayard, 2011).
- 9 BESUTTI PAOLA, *Le edizioni nazionali di compositori, bilanci e prospettive: Alessandro Stradella*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIX, 2014, pp. 243-256.
- 10 Sui dati relativi all'indotto culturale nel contesto del PIL, cfr. TASSONE MAICA, *Nex ... stage. Economia della cultura nell'Alta Formazione e nel project financing*, nel presente volume.
- 11 Su questo tema cfr. MASSENA, *Premessa*, cit.
- 12 Cfr. *Io sono cultura 2015*, cit.; per ulteriori dati, cfr. TASSONE, *Nex ... stage*, cit.
- 13 Limitandosi qui alla regione Abruzzo, si ricorda: Progetto interregionale *Palcoscenico*, di alta formazione musicale, anno 2004 (P.O.R. Abruzzo Ob. 3 2000-2006, FSE Piano degli interventi delle politiche attive del lavoro, della formazione e dell'istruzione); Progetto interregionale *Palcoscenico*, di alta formazione musicale, anno 2006 (P.O.R. Abruzzo Ob. 3 2000/2006, FSE, Piano degli interventi 2006, Misura C3 Formazione superiore, Intervento 11, Alta Formazione in campo musicale: sviluppo e valorizzazione del progetto interregionale) con la regione Toscana.
- 14 *L'Abruzzo fa spettacolo* (regione Abruzzo, PO FSE 2007-2013, Obiettivo competitività regionale occupazione.

- Asse 2 Occupabilità).
- 15 Consorzio Forcoop a.r.l. (*Palcoscenico 2004*, *Palcoscenico 2006*); Excelsior Academy di Pescara (*L'Abruzzo fa spettacolo*).
- 16 Progetto *Backstage ... on stage* (P.O. FSE Abruzzo 2007-2013, PO 2012-2013, Asse 4 Capitale umano).
- 17 Progetto *Backstage ... on stage*, membri ATS: Teatro stabile d'innovazione L'Uovo (L'Aquila), Ente Manifestazione Pescaresi (Pescara), Istituzione Sinfonica Abruzzese (L'Aquila), Società per la musica e il teatro La Riccitelli (Teramo), Associazione Premio Flaiano (Pescara), Università degli studi di Teramo, Università degli studi di Chieti-Pescara; ente attuatore Gruppo Consorform (Teramo).
- 18 Responsabile per l'Università di Teramo, Paola Besutti, docente di *Musicologia e storia della musica* (L-ART/07) nella Facoltà di Scienze della Comunicazione.
- 19 *Abruzzo musica: formazione, ricerca, indotto*, P.O. FSE ABRUZZO 2007-2013 – Ob. CRO Piano Operativo 2012-13 /Asse 2 Occupabilità – Asse 4 Capitale Umano, Progetto Speciale: *Alta Formazione (Al.Fo.)*, protocollo d'intesa e disciplinare attuativo tra Regione Abruzzo e l'Università' degli studi dell'Aquila, l'universita' degli studi di Chieti-Pescara, l'Università' degli studi di Teramo (DGR n. 485 del 28.06.2013). Atto Aggiuntivo.
- Determinazione Dirigenziale: n. 44/DL32 del19-03-2015. CUP: C46D14000190007. Progetto Operativo Sistema Universitario Abruzzese. Su questo progetto cfr. BESUTTI PAOLA, *Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, operatività*, in *Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, operatività*, a cura di Besutti Paola e Giancristofaro Lia, in corso di stampa.
- 20 Nell'ambito del progetto *Backstage ... on stage*, sono stati prodotti: RAMUZ CHARLES F. –STRAVINSKIJ IGOR, *Histoire du soldat*, regia Giorgio Barberio Corsetti, direttore Marcello Bufalini; *Faust*, regia Maria Cristina Gianbruno, musiche originali Cristian Carrara, direttore Flavio Emilio Scogna.



Background

Il Progetto *Backstage on Stage* nasce con l'ambizione di proporre al mercato delle professioni giovani abruzzesi con competenze e abilità operative richieste dall'industria culturale e creativa e incentivare l'innovazione negli operatori tradizionali. L'individuazione dei profili rispondeva a precisi fabbisogni di *medium-high skills*: esperti nell'imprenditoria dello spettacolo, artisti multidisciplinari e tecnici dello spettacolo in possesso di competenze professionali coerenti con la bipolarizzazione delle professioni culturali verso le conoscenze intellettuali e scientifiche, da un lato, e quelle più artistico-manuali, dall'altro. Una formazione in linea con le assunzioni *non stagionali* programmate dalle industrie culturali sempre alla ricerca di competenze uniche adeguate alla evoluzione delle politiche culturali, sociali ed economiche.

Lo sviluppo delle 4 operazioni di training, formazione generale, tirocinio, project work, accompagnamento/tutoring richiesti dal bando del Programma Operativo del Fondo Sociale Europeo Abruzzo 2007-2013 "Piano Operativo 2012/2013"

di **Simona Romiti**

Progetto Speciale "Formazione integrata nel campo dello spettacolo", è stato definito con i rappresentanti di enti e associazioni culturali partner promotori del progetto *Backstage On Stage* (Consoform srl, Università degli Studi di Teramo, Università degli Studi G. D'Annunzio di Chieti-Pescara, Istituzione Sinfonica Abruzzese, Teatro dell'Uovo, Associazione Culturale Ennio Flaiano, Ente Manifestazioni Pescaresi, Ente Morale Società della musica e del teatro "P. Riccitelli") e partner aggregati.

Comunità Culturale e altra Finanza

Gli elementi di riflessione da cui è partito il percorso di costruzione del progetto *Backstage on Stage* erano legati al contesto programmatico in cui i fabbisogni formativi si inquadravano: un Piano operativo biennale 2011-2013 del POR FSE, redatto a fine 2010. Il settore della cultura come bene economico si interrogava sulla mancanza di una adeguata formazione, esperienza, caratteristiche personali per lo



svolgimento di una professione in modo competitivo. Il dialogo tra istituzioni e operatori del sistema e tra quest'ultimi e i fruitori dell'offerta culturale era però stigmatizzato dal modello fordista. Uno schema in controtendenza rispetto alla vulnerabilità con cui si susseguono i cambiamenti nella produzione di nuova cultura, integrazione delle identità patrimoniali culturali, innovazione competitiva. Oggi nel 2015, in cui si chiudono i canali tradizionali di finanziamento alla cultura, sono state superate le relative posizioni negoziali, tutto il sistema deve riorganizzarsi, percepirsi e farsi percepire come un bene sociale, un ecosistema capace di catalizzare risorse e talenti, favorire l'inclusione sociale e la crescita personale. *Backstage on Stage* potrebbe essere il nome di una Comunità culturale che mira a localizzare la buona pratica maturata, pone l'accento non più sul prodotto formativo culturale in se, ma sulla sua dimensione processuale che a monte, *on going* a valle, coinvolge e vede protagonisti una molteplicità di attori e interlocutori: beneficiari, finanziatori, produttori e consumatori che dialogano, producono e

fruiscono. La funzione dell'artista/creatore/ produttore in questa nuova situazione assume contorni più flessibili e trasversali trovandosi al centro di relazioni sociali e istituzionali.

Comunità Open. Comunità partecipata. Libero accesso alle informazioni, all'idea, al prodotto finito, ai contenuti, ai canali promozionali, agli strumenti di finanziamento (*crowdfunding*). La partecipazione è forte del valore esperienziale, fondato sul coinvolgimento emotivo, intellettuale, fisico e ideativo in modo da generare identità e senso di appartenenza. E proprio in campo culturale la partecipazione assume importanza fondamentale nella progettazione dell'offerta culturale. Partecipazione significa coinvolgimento del fruitore in un processo ideativo e produttivo che crea affiliazione e appartenenza.

Dentro questo cambiamento la Comunità culturale, con la propria agilità può darsi un nuovo e rinvigorito ruolo, capace di influenzare il rapporto tra soggetti e ambienti di vita, mettere in campo un sistema di pratiche in grado di

fare la differenza rispetto alle questioni che intende affrontare. La comunità deve superare le antinomie del passato, dichiarazioni di principio che non coincidono con le pratiche operative, bassa propensione al confronto, scarsa capacità di negoziazione e ricerca del consenso, tendenza alla auto-referenzialità, ruolo egemonico di funzionari e tecnici.

La comunità deve attrezzarsi con progetti culturali che abbiano una sostenibilità economica, di competenze, relazionale.

La sostenibilità economica è data dall'ambizione del progetto culturale: quanto convince il percorso chi ci valuta o chi ci vuole investire. Un progetto cofinanziato sia da risorse comunitarie, da fondazioni bancarie, piuttosto che da piattaforme di *crowdfunding* deve avere un riconoscimento di specialità. I progetti possono richiedere un livello di finanziabilità stratificato su più piani.

La Sostenibilità delle competenze: nella comunità devono poter interagire e vanno integrate diversi



tipi di conoscenza oggettivo/soggettivo
La sostenibilità relazionale: la vita di comunità deve sostenere progetti di *empowerment* dove i legami tra organizzazioni e persone fanno crescere il capitale sociale. Sul versante internazionale, la comunità culturale parte da un approccio *dual flag*: rappresentare i punti di forza di un territorio, replicare e/o acquisire un modello internazionale competitivo in era di globalizzazione.

Le tre dimensioni di sostenibilità richiedono acquisizione di conoscenza e consapevolezza perchè sono alla base dei metodi di finanziamento attuali per la cultura: Fondazioni bancarie, *Business angel*, Fondi tematici europei, *crowdfunding* e microcredito..

Secondo la carta delle fondazioni bancarie un progetto per essere finanziabile deve avere descritte le seguenti aree: caratteristiche del richiedente, capacità di lettura del territorio e adeguatezza e coerenza della soluzione proposta; innovatività; efficienza; sostenibilità; capacità di catalizzare altre risorse, non sostitutività;

monitoraggio e valutazione. Rispetto alla sostenibilità i progetti devono dimostrare di essere in grado di auto-sostenersi negli anni successivi all'erogazione effettuata dalla fondazione, ricorrendo a strumenti quali il fund raising.

Il Business angel investe in tutti i settori con una preferenza verso le *start-up* innovative e verso i progetti che possiedono gli *intangible asset*, *innovazione e know-how*, che trovano scarsa affidabilità bancaria. Il rapporto tra *business angel* e imprenditore è di tipo fiduciario, il primo rischia il capitale sulla base di una fiducia derivante *dalla condivisione della mission imprenditoriale* e dalla collaborazione lavorativa attraverso cui mette in gioco le proprie competenze e la propria rete di *marketing*

Uno degli obiettivi dei fondi europei canalizzati attraverso i programmi tematici è quello di agevolare, tramite la leva finanziaria dei *grant*, la creazione di partenariati transnazionali settoriali che portano il prodotto/servizio sul mercato internazionale dell'audiovisivo, culturale o

trans-settoriale oltre la scadenza del progetto. La riduzione del *time to market* e lo sviluppo di nuove competenze crea nuova occupazione. Accade che il soggetto gestore partenariale di un progetto diviene il soggetto gestore di un prodotto e/o servizio che va su un mercato internazionale.

Il *crowdfunding*, il finanziamento partecipativo è una pratica di microfinanziamento proveniente dal basso, indirizzata al sostegno di progetti di organizzazioni che utilizzano il *web*, la comunità virtuale per favorire l'incontro e la collaborazione tra soggetti interessati e per la raccolta in rete di finanziamenti, donazioni, *reward*, *equity*, *lending*. L'elemento di innovazione trae origine da due fattori: la raccolta delle risorse tramite il *web*; la narrazione del progetto tramite internet ad una comunità virtuale che ne condivide le finalità e ricerca le soluzioni. Da un punto di vista sociologico il *crowdfunding* è uno strumento anti-istituzionale, in quanto privilegia le persone, l'idea piuttosto che l'organizzazione e in più focalizza la sostenibilità sociale delle iniziative. Dal lato delle imprese, il *crowdsourcing* sfrutta le competenze

della rete, utilizza l'intelligenza collettiva, tutti i dati e i frammenti di conoscenza che messi a fattore comune riescono a previsionare il successo di un prodotto, per alcuni aspetti in modo più puntuale delle tradizionali tecniche di *marketing*.

Uno dei fondamenti del micro-credito è la Responsabilità congiunta e il prestito progressivo che mettono in campo validità e vitalità di un progetto attraverso il monitoraggio in itinere ed *ex post* del comportamento dei beneficiari del prestito, associato a momenti di vera e propria formazione culturale ed economica del soggetto finanziato.

Le Buone pratiche

Enzimi- Condivisione, è un'associazione culturale che fonda il proprio credo sulla condivisione del processo ideativo e decisionale della proposta culturale per la propria città, quella di Treviso tra spettatori, soci, artisti e organizzatori culturali.

Fund for Culture partecipazione, è una piattaforma di crowdfunding per la cultura. Il Coinvolgimento della folla nella definizione della domanda culturale e delle risorse finanziarie per sostenerla. L'obiettivo è quello di costruire un dialogo dinamico e continuo tra promotori e donatori, attraverso cui, oltre alla raccolta di contributi, si definisce una partecipazione emotiva tale da far percepire la cultura come un bene comune.

Consorzio Marche Spettacolo - Convergenza, una metodologia di politica interventista nella costruzione di una offerta culturale integrata del territorio. L'ente segna un percorso innovativo sia nel rapporto tra soggetti pubblici e privati operanti nello spettacolo dal vivo, che verso le capacità organizzative, manageriali e di *fundraising*.

Europa Creativa

Europa creativa è il programma quadro per il cinema, le arti, il settore creativo. Il Programma

mira a creare posti di lavoro e a favorire la crescita sviluppando ulteriormente il successo ottenuto con i programmi MEDIA, MEDIA Mundus e Cultura. Dispone di una dotazione finanziaria di 1,46 miliardi di euro per il periodo 2014-2020. Il programma ha 3 componenti:

- Una componente Media dedicata al settore audiovisivo (sottoprogramma Media);
- Una componente culturale dedicata ai settori creativi e culturali (sottoprogramma Cultura);
- Una componente trans-settoriale dedicata a tutti i settori creativi e culturali (sezione transettoriale);

Il sottoprogramma MEDIA supporta finanziariamente le industrie cinematografiche e audiovisive dell'UE nello sviluppo, distribuzione e promozione del loro lavoro. Aiuta ad avviare progetti di dimensione europea e ad incrementare l'utilizzo delle nuove tecnologie; consente ai film europei e alle opere audiovisive di trovare mercati



oltre i confini nazionali ed europei; finanzia programmi di formazione e di sviluppo.

Le Misure di sostegno del sottoprogramma MEDIA sono:

- Sviluppo di una gamma globale di misure di formazione tese a promuovere l'acquisizione e l'aggiornamento delle capacità e delle competenze dei professionisti del settore audiovisivo, la condivisione delle conoscenze e la creazione di reti, compresa l'integrazione delle tecnologie digitali;
- Sviluppo di opere audiovisive europee, in particolare film e opere televisive quali *fiction*, documentari, film per bambini e di animazione, nonché opere interattive tra cui videogiochi e contenuti multimediali, caratterizzate da maggiori potenzialità di circolazione transfrontaliera;
- Sostegno alle società europee di produzione audiovisiva, segnatamente quelle indipendenti, al fine di facilitare le coproduzioni europee

e internazionali di opere audiovisive, anche televisive;

- Promozione delle coproduzioni europee e internazionali a incontrarsi e/o che forniscano sostegno indiretto alle opere audiovisive coprodotte da fondi di coproduzione internazionali situati in un paese che partecipa al programma;
- Agevolazione dell'accesso alle manifestazioni commerciali e ai mercati professionali dell'audiovisivo e utilizzo più agevole degli strumenti d'impresa *on-line* all'interno e al di fuori dell'Unione;
- Istituzione di sistemi di sostegno alla distribuzione di film europei non nazionali attraverso la distribuzione nelle sale cinematografiche e su altre piattaforme, nonché alle attività di vendita internazionale, in particolare la sottotitolazione, il doppiaggio e l'audiodescrizione delle opere audiovisive;

- Facilitazione della circolazione dei film europei nel mondo e dei film internazionali nell'Unione su tutte le piattaforme di distribuzione, attraverso progetti di cooperazione internazionale nel settore audiovisivo;
- Promozione della diversità delle opere audiovisive europee, inclusi i cortometraggi, tra cui festival e altri eventi promozionali;
- Promozione dell'alfabetizzazione cinematografica e ad accrescere le conoscenze e l'interesse del pubblico riguardo alle opere audiovisive europee, incluso il patrimonio audiovisivo e cinematografico, in particolare tra il pubblico giovane;
- Sperimentazione di nuovi modelli e strumenti d'impresa in settori destinati a essere influenzati dall'introduzione e dall'utilizzo delle tecnologie digitali.

Il sottoprogramma Cultura supporta le



organizzazioni culturali e creative aiutandole ad operare a livello transnazionale ed a promuovere la circolazione transnazionale delle opere culturali e sostiene la mobilità degli operatori culturali. Aiuta ad avviare progetti di dimensione europea e a condividere contenuti culturali oltre i confini nazionali ed europei. Finanzia progetti di cooperazione, traduzioni letterarie, reti e piattaforme.

Le misure di sostegno del sottoprogramma Cultura sono:

- Progetti di cooperazione transnazionale che riuniscono organizzazioni culturali e creative di vari paesi nello svolgimento di attività settoriali o transettoriali;
- Attività delle reti europee di organizzazioni culturali e creative di vari paesi;
- Attività delle organizzazioni a vocazione europea che incoraggiano lo sviluppo di nuovi talenti e stimolano la mobilità transnazionale

degli operatori culturali e creativi e la circolazione delle opere, aventi le potenzialità di esercitare un'ampia influenza sui settori culturali e creativi e di produrre effetti duraturi;

- Traduzione letteraria e la sua ulteriore promozione;
- Azioni specifiche volte a dare maggiore visibilità alla ricchezza e alla diversità delle culture europee e a stimolare il dialogo interculturale e la comprensione reciproca, compresi i premi culturali dell'Unione, l'azione sulle capitali europee della cultura e l'azione sul marchio del patrimonio europeo.

Nell'ambito della sezione trans-settoriale la Commissione ha istituito uno strumento di garanzia per i settori culturali e creativi, che opera come strumento autonomo ed è istituito e gestito conformemente al titolo VIII del regolamento finanziario.

Conclusioni

Quindi quale potrebbe essere l'obiettivo della Comunità *Backstage on Stage* al termine del percorso progettuale? Continuare a Fare cultura? Influenzare i *policy maker* regionali? Ottenere nuovi finanziamenti? Cambiare le regole?

Non si fa cultura senza risorse, non si influenzano i *policy maker* senza cultura, non c'è partecipazione senza regole. Un circolo virtuoso, il processo di *empowerment* dell'individuo membro della comunità, della comunità di individui. Il settore pubblico e la politica giocano il proprio ruolo, spetta alla comunità culturale costruire *network* relazionali, avere accesso a risorse finanziarie, fruire di capacità manageriali e imprenditoriali. Stressando l'enfasi di Comunità essa può mettere al comando coloro che hanno una necessità o una sfida da affrontare. Le strategie vengono elaborate e i progetti selezionati dai suoi membri, coloro che in passato erano i beneficiari passivi di una politica diventano *partner* attivi e artefici del loro sviluppo. La comunità deve poter esprimere anche il ruolo



sociale della cultura, al confine con il *welfare* di un territorio: il coinvolgimento dei cittadini nella coproduzione di una offerta culturale produce una serie di benefici importanti. L'elemento della socialità nella definizione di progetti di sviluppo territoriale assume una rilevanza sempre

maggiore. La comunità è socialità, la comunità è cultura partecipativa, la comunità è l'embrione del *Commons* che ci fa condividere (acquistare o finanziare) una iniziativa e attendere come ritorno un bene economico o un valore di riconoscimento sociale. *La comunità siamo noi.*

Simona Romiti, *Senior lecturer e Adviser* in politiche, programmazione e progettazione dei fondi europei. Cultore della Materia in "Sociologia delle Relazioni internazionali", Dipartimento di sociologia e scienze giuridiche, Università degli Studi "G. D'Annunzio, Chieti Pescara, Cattedra.



**Allegato I Europa Creativa:
bandi aperti al 18 ottobre 2015.**

Calls for proposals	Actions	Status	Deadline for application	Call reference
Distribution - Support to sales agents 2014	MEDIA, Distribution - support to sales agents, Distribution	Open	18/06/2014 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time], 01/03/2016 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time]	EAC/S21/2013
Support for Development of Single Projects 2016	MEDIA, Development single projects + slate funding	Open	19/11/2015 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time], 21/04/2016 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time]	EACEA 18/2015
TV Programming 2016	MEDIA, TV programming, Creative Europe	Open	03/12/2015 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time], 26/05/2016 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time]	EACEA 21/2015
Distribution Automatic Support 2015	Distribution - automatic support	Open	30/04/2015 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time], 02/08/2016 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time]	EACEA/27/2014
Distribution Selective Scheme - Support for the transnational distribution of European Films 2016	Distribution - selective support, MEDIA, Creative Europe	Open	01/12/2015 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time], 14/06/2016 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time]	EACEA/13/2015
Support for film festivals EACEA/16/2015	MEDIA, Film Festivals, Creative Europe	Open	17/12/2015 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time], 28/04/2016 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time]	EACEA/16/2015
Distribution - Support to sales agents 2015	MEDIA, Distribution - support to sales agents, Distribution	Open	18/06/2015 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time], 01/03/2017 - 12:00 [CET/CEST, midday Brussels time]	EACEA/07/2015



NEXT... STAGE Economia della cultura nell'Alta Formazione e nel *project financing*

di Maica Tassone

1.1 La cultura nell'economia e il sistema AFAM in Italia

Negli ultimi anni sta prendendo piede in Italia la tendenza a un decisivo dibattito sulla necessità di fare ordine e creare programmi economico-politici adeguati per delineare con chiarezza e col massimo potenziale di riscontro le risorse culturali. Secondo stime recenti, la cultura crea un indotto che incide di 5,7 punti percentuali sul PIL, fatto di turismo, nuove imprese, localizzazioni straniere e investimenti esteri, e porta una crescita di 64 miliardi di euro ogni anno, offrendo lavoro a oltre 1 milione e mezzo di persone.¹ Settore finora rimasto in sordina ma che, volgendo lo sguardo ai paesi europei, deve necessariamente trovare una via di sviluppo concreta.

La cultura assume quindi un ruolo strategico nei processi di crescita endogena di una regione o di un paese attraverso la valorizzazione istituzionale delle risorse presenti. Istituzioni nazionali e territoriali, come associazioni *profit* e *no profit* operanti nel campo della cultura, volgono sempre

più l'attenzione verso la necessità di programmi di sviluppo e finanziamenti che favoriscano la crescita settoriale. Uno sviluppo che, per quanto riguarda l'Italia, è discontinuo poiché le vicissitudini generate dalla crisi del Paese hanno creato in questi anni l'impossibilità d'erogazione di finanziamenti *ad hoc* per la crescita culturale.

Recenti studi condotti da Fondazione Symbola e Unioncamere in collaborazione con il MIUR hanno dimostrato come non s'investa a sufficienza nella formazione, mettendo a repentaglio non solo il rilancio ma la stessa sopravvivenza di istituzioni storiche e prestigiose.

Le Accademie di Belle Arti, l'Accademia di Arte Drammatica, l'Accademia Nazionale di Danza, gli Istituti Superiori per le industrie artistiche, gli Istituti Superiori di Studi Musicali (Conservatori di Musica e Istituti Superiori di Studi musicali "ex pareggiati"), costituiscono il sistema italiano dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM): la loro distribuzione lungo tutta la penisola è testimonianza della vivacità e

della tradizione delle arti performative che l'Italia vanta da secoli. Il numero totale è di circa cento istituzioni, tra soggetti statali e non statali, così divisi:

- 20 Accademie di Belle Arti statali;
- 54 Conservatori di Musica (con 4 sedi distaccate);
- 4 Isia;
- 1 Accademia Nazionale d'Arte Drammatica;
- 1 Accademia Nazionale di Danza;
- 20 Istituti Superiori di Studi Musicali "ex pareggiati".

Vi sono inoltre:

- 23 Accademie legalmente riconosciute, di cui 5 storiche.
- 10 Istituzioni non statali autorizzate a rilasciare titoli di alta formazione solamente per specifici corsi accreditati (ex art. 11 D.P.R. 212/2005).

Secondo uno studio condotto nell'ottobre 2014 dal Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca, gli studenti iscritti delle istituzioni AFAM nell'anno

Figura1. Fonte: MIUR

TOTALE ISCRIZIONI - a.a. 2013/2014

Tipologie di Istituti	FASCIA ACCADEMICA								TOTALE
	Fascia Pre-accademica		Vecchio Ordinamento Tradizionale		Nuovo Ordinamento Triennio I liv.		Nuovo Ordinamento Biennio II liv.		
	M	F	M	F	M	F	M	F	
Accademia di Belle Arti	0	0	76	172	6.143	11.827	1.452	3.630	23.300
Accademia Nazionale di Arte Drammatica	0	0	43	33	0	0	24	45	145
Accademia Nazionale di Danza	21	97	7	17	36	131	12	58	379
Conservatorio di Musica	12.254	11.516	2.346	1.899	5.631	3.099	2.970	2.492	42.207
Istituto Superiore di Studi Musicali	2.176	2.181	313	264	587	455	325	331	6.632
Istituto superiore per le Industrie Artistiche	0	0	0	2	254	316	145	206	923
Accademia Legalmente Riconosciuta	0	0	9	9	2.156	4.328	386	845	7.733
Istituzioni autorizzate a rilasciare titoli AFAM (art.11 DPR 8.7.2005, n.212)	0	0	0	0	1.595	2.226	0	0	3.821
TOTALE	14.451	13.794	2.794	2.396	16.402	22.382	5.314	7.607	85.140

accademico 2013-2014 erano oltre 85 mila, con una quota di quasi 9 mila studenti stranieri, oltre il 10 % del totale, suddivisi per istituti come riportato in Figura 1.²

La necessità di dare valore di tipo universitario ai diplomi rilasciati da queste istituzioni spinse le stesse, all'inizio degli anni Novanta, a chiedere l'equipollenza con le università e ad avere la supervisione del MIUR, allora dicastero distinto.

Due furono i principali motivi: da un lato con il Trattato di Maastricht del 1992 e la determinazione di un mercato unico anche per l'occupazione si era verificato il paradosso che professionisti esteri fossero formalmente più qualificati degli italiani pur avendo frequentato gli stessi studi, dal momento che gli Istituti Musicali e le Accademie nel resto dell'Europa erano considerate a tutti gli effetti università; dall'altro il fatto che le università italiane si fossero mosse nel settore proprio dell'arte e della musica entrando in concorrenza con Accademie e Conservatori attraverso la creazione di corsi di studi come il DAMS – Discipline Arte Musica e Spettacolo.

L'ultimo tentativo d'intervento strutturale del settore risale al 1999, anno in cui si colloca la nascita dell'AFAM, con l'adozione della Legge n.508. Il legislatore cercò affannosamente di riordinare l'intera materia, allineando due autonomie, quella del sistema dell'Alta Formazione Artistica e Musicale e quella delle università, allora ancora allo stato embrionale. Fatta eccezione per l'equiparazione del valore dei titoli rilasciati, la Legge n. 508 è rimasta incompleta e nella sostanza inattuata. Si è creato così un soggetto ibrido in termini di regolamentazione e di risorse, un sistema che ha spesso vincolato invece di favorire la responsabilizzazione e la valorizzazione, non prevedendo la valutazione degli investimenti tra le risorse impiegate e i risultati ottenuti, in assenza di una visione strategica. A queste debolezze si aggiunge una ulteriore considerazione. La Legge n. 508 ha finito per includere sotto la denominazione AFAM tipologie di istituzioni fortemente eterogenee, limitando in più casi l'autonomia statutaria, regolamentare e non ultima quella operativa. Sebbene avesse come

punto di partenza l'idea per cui arte e musica, come danza e teatro, culturalmente costituiscono un unico sapere.

In termini di titoli rilasciati e valenza dei medesimi, nonostante siano trascorsi quindici anni dell'entrata in vigore della legge e le molteplici modifiche apportate in materia, vige una grande confusione. L'attuale struttura dei corsi prevede un percorso del tipo 3+2, analogamente a molti dei percorsi universitari, a seguito dell'adesione dell'Italia alla Dichiarazione di Bologna.³

I titoli accademici per il sistema AFAM a oggi risultano i seguenti:

- **Diploma accademico di I livello**, che comprende tre anni di studio per un totale di 180 crediti, come l'attuale laurea. Il diploma dà accesso ai corsi di laurea magistrale oppure al diploma accademico di II livello, oltreché a *master* universitari di I livello, diplomi accademici di specializzazione e diploma di perfezionamento.





A seguito della riforma Gelmini sono stati inizialmente elevati al rango di ordinari i corsi triennali già sperimentali e meglio ridefiniti con D.M. 22 gennaio 2008, n. gab482 - gab483.⁴

In termini di equipollenze, tutti i corsi ordinari di primo livello AFAM sono indistintamente equipollenti alla L-3, lauree in discipline delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda.

- **Diploma accademico a ciclo unico** *ante* riforma, quadriennale, a volte anche di durata superiore, rientrato nel sistema AFAM ai fini dei concorsi pubblici e per l'abilitazione all'insegnamento, già equiparato alle lauree del vecchio ordinamento universitario (DL, art. 4, comma 2, della Legge 19 novembre 1990, n. 341) e successivamente alle corrispondenti lauree magistrali del nuovo ordinamento. I vecchi diplomi accademici sono inoltre equipollenti al Diploma Accademico di II livello, secondo la Legge di

Stabilità del 2013.⁵

La medesima Legge stabilisce anche le equipollenze tra i diplomi accademici di secondo livello e le lauree magistrali. Secondo questa linea d'indirizzo anche i diplomi del previgente ordinamento risultano equipollenti alle lauree universitarie di secondo livello perché equipollenti ai diplomi accademici di secondo livello.

I diplomi accademici dell'ordinamento previgente alla Legge n. 508, in quanto equipollenti ai diplomi accademici di II livello, costituiscono titolo di accesso ai concorsi di ammissione ai corsi o scuole di dottorato di ricerca o di specializzazione in ambito artistico, musicale, storico-artistico o storico-musicale istituiti dalle università.

- **Diploma accademico di II livello**, prevede due anni di studio per 120 crediti, in alcuni casi 132. Si può accedere con un diploma accademico a ciclo unico *ante* riforma

congiuntamente al diploma di maturità oppure con un Diploma di Laurea (DL) o Diploma Universitario triennale (DU), previo riconoscimento di 180 crediti nominali (min. 120 – max. 240). Il diploma dà accesso ai *master* di II livello e a qualsiasi titolo di terzo ciclo.

- **Diploma accademico di formazione alla ricerca**, equivalente al dottorato di ricerca universitario, prevede un minimo di tre anni di studio. Per accedere è necessario il diploma accademico di II livello (BS) o laurea specialistica (LS)/magistrale(LM) oppure diploma di laurea (DL) o diploma accademico del previgente ordinamento (decreto legislativo 16 aprile 1994, n. 297). Al momento, non ve ne sono di attivi.
- **Diploma di perfezionamento o Master di I livello/II livello**, della durata di 1 anno, risponde a esigenze culturali di approfondimento in determinati settori di studio o a esigenze di aggiornamento o di



riqualificazione professionale e di educazione permanente. Vi si accede tramite Diploma Accademico di I livello o laurea nel caso del *master* di I livello, mentre è necessario il Diploma Accademico di II livello (BS) o laurea magistrale (LS- LM). Attualmente l'unica istituzione AFAM abilitata dal MIUR al rilascio di questi titoli è il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.⁶

Ben si evince da quanto riportato il grado di disorientamento che imperversa nell'ambito dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, non meno la complessità burocratica alla quale sono sottomessi i soggetti coinvolti.

1.2 Prospettive per l'Alta Formazione Artistico Musicale in Italia

Allo stato attuale il sistema AFAM ha un costo complessivo per lo Stato di quasi 435 milioni annui, di cui il 95% è la quota imputata alle retribuzioni del personale nei ruoli organici.⁷

Emerge chiaramente dai dati la necessità di un ampliamento delle risorse e al contempo un'ottimizzazione delle spese. Negli ultimi anni, i contributi pubblici per l'AFAM sono stati protagonisti di un costante paradosso: da un lato i discorsi di retorica sul valore della formazione artistica e musicale, dall'altro il crescente taglio ai finanziamenti destinati proprio alla formazione. Oggi è necessario un intervento che dia sostegno e nuovo ossigeno alle casse delle istituzioni AFAM, affiancando al finanziamento per il regolare funzionamento risorse qualitative in base alla didattica, alla qualità dei servizi della ricerca e alla produzione artistica. L'identificazione di criteri che valutino il merito di queste strutture e la trasparenza nella gestione permetteranno l'ulteriore passo in avanti attraverso il coinvolgimento finanziario di soggetti privati.

Per uscire dalla situazione di stallo in cui versa la realtà delle istituzioni AFAM da oltre quindici anni, è auspicabile un nuovo disegno che veda l'Alta Formazione Artistica e Musicale, e più in generale il settore culturale, come *asset* strategico

dell'Italia nel mondo.

A differenza di quello che accade in altri settori, dove sono le imprese ad andare nel mondo e conquistare i mercati internazionali, spetta alle istituzioni pubbliche e allo Stato il compito di creare le condizioni perché l'offerta italiana di bellezza cresca e si organizzi rimanendo competitiva sullo scenario internazionale. Perché il vantaggio accumulato in secoli di storia resti inalterato, bisognerà muoversi lungo le seguenti direzioni:

1. internazionalizzazione;
2. miglioramento dell'offerta formativa;
3. sviluppo dell'imprenditorialità strategica in ambito culturale.

L'internazionalizzazione implica non solo la mobilità di studenti e docenti con l'attivazione di programmi di scambio *ad hoc*, ma mira più ampiamente a costruire realtà aperte alla prospettiva globale, messaggio che viene trasmesso all'esterno anche attraverso, ad esempio, siti *web* costantemente aggiornati, di facile comprensione



e accesso per tutti i soggetti italiani e stranieri. Per raggiungere questi obiettivi, occorrono istituzioni dinamiche e flessibili, capaci di reagire in tempi rapidi e con soluzioni concrete ai mutamenti di contesto e alle crescenti e diverse esigenze del mercato.

La realizzazione di programmi di mobilità come l'*Erasmus*, l'*Exchange*, il *Double Degree*, prassi ormai consolidata e via via potenziata negli anni nell'ambito del sistema universitario italiano, non ha beneficiato di pari attenzioni, facilitazioni e promozioni nel sistema dell'AFAM. Nonostante i già citati interventi volti a uniformare gli ordinamenti accademici con quelli degli istituti superiori artistici e musicali sia a livello interno, sia a livello europeo, permangono numerose divergenze a causa della minore considerazione riservata alla formazione di artisti e musicisti.

Attivare progetti ambiziosi atti a valorizzare il patrimonio artistico nazionale, intensificare gli scambi con i Conservatori e le Accademie di altri Paesi, favorendo la creazione di *joint venture* per

produzioni internazionali e per l'approfondimento di specifici aspetti dell'arte, significa promuovere programmi di ricerca *post lauream* di media e lunga durata.

Rendere appetibile e mantenere altamente competitivo il *brand Italia* all'estero in un ambito così dinamico come quello dell'alta formazione artistica e musicale richiede lo sviluppo del sistema AFAM lungo ulteriori due direttrici già menzionate e fortemente correlate tra loro: il miglioramento dell'offerta formativa e dei servizi accessori e lo sviluppo consapevole di un'imprenditorialità culturale. I percorsi di riforma dei programmi ministeriali volti a scardinare l'impostazione previgente, poco adatti al contesto culturale odierno, devono mirare ad ampliare l'offerta per gli studenti progettando corsi, insegnamenti e laboratori che vadano a sviluppare nei ragazzi quelle competenze e conoscenze orizzontali, ovvero complementari a quelle prettamente artistiche e musicali ma essenziali per la costruzione di una carriera di prestigio (*soft skills*, competenze

linguistiche e informatiche, *marketing*, etc). Il potenziamento dell'offerta del piano di studi deve essere supportato tuttavia da un adeguato e corrispondente miglioramento nei servizi offerti.

Uno dei principali fallimenti della Legge n. 508/99 è stata la mancata realizzazione dei cosiddetti Politecnici delle Arti. Proposti nuovamente in Senato con il Disegno di legge n. 2415 del 27 ottobre 2010, con questa denominazione si voleva ambire a una forma di stretta cooperazione tra istituzioni AFAM e altri soggetti pubblici/privati, costituendo così un soggetto unico più efficiente e competitivo, alla stregua delle *Hochschule* europee. Punto di forza la possibilità di sfruttare le interazioni esistenti attraverso l'ottenimento di economie di scala in termini di personale non docente, amministrazione e strutture, tra realtà differenti ma operanti nel medesimo ambito formativo e non ultimo, territoriale.

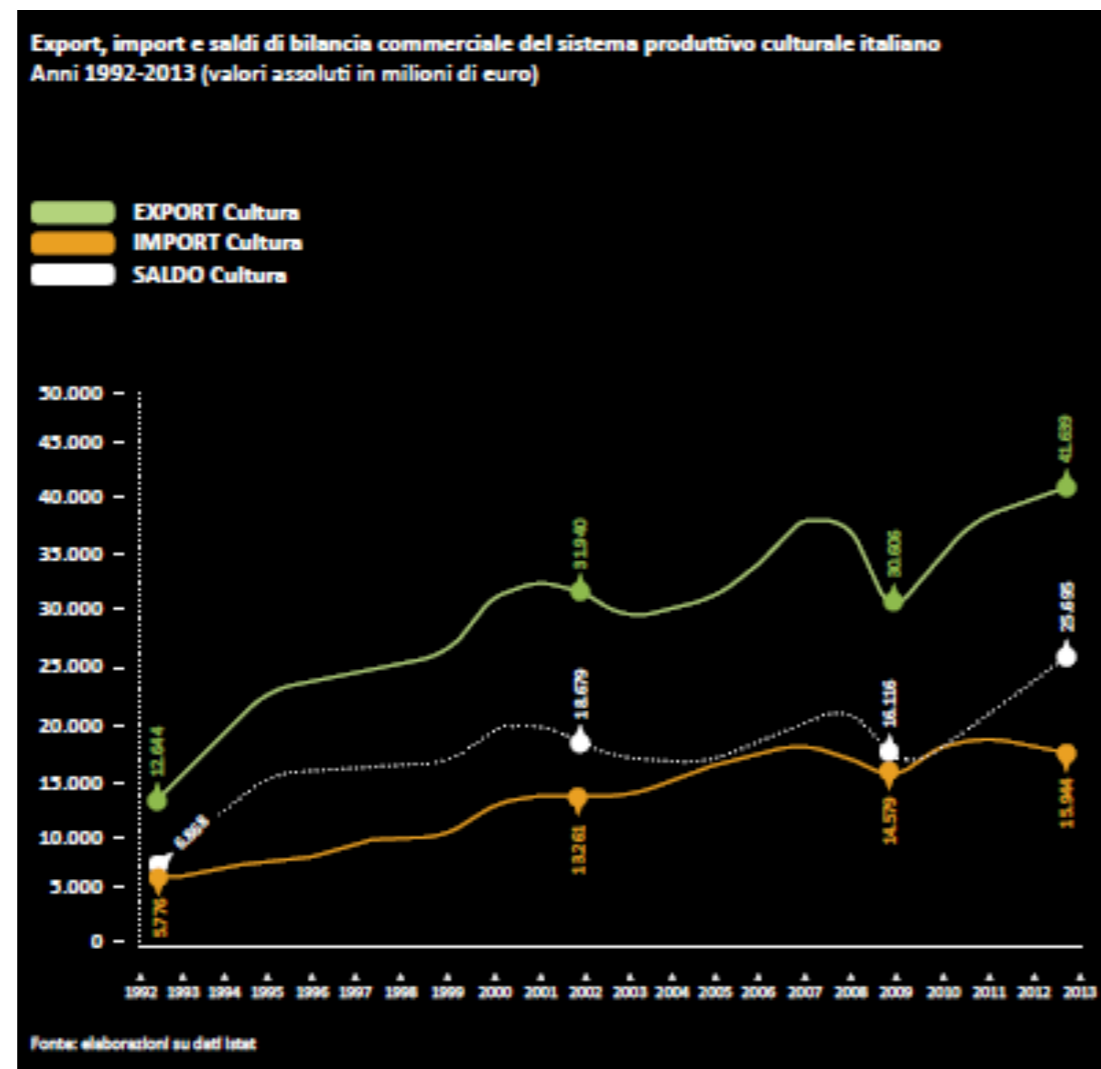
L'economia postindustriale si fonda sul sapere e sull'innovazione, si autoalimenta grazie a un



meccanismo di accentramento geografico che non significa spostare l'attenzione e i servizi nelle sole metropoli, lasciando isolate le periferie. Si tratta piuttosto di un processo che ha dimostrato come, ponendo in uno stesso luogo persone sensibili alle arti, il valore del capitale umano aumenti esponenzialmente. La creazione dei *campus* solleva sostanzialmente due quesiti di non facile risoluzione. Il primo parte dall'assunto che l'interazione tra discipline artistiche non può avvenire attraverso una mera aggregazione per giustapposizione, mantenendo i percorsi formativi distinti, ma necessita di una revisione dei percorsi formativi che li renda trasversali, con possibilità di costruire percorsi personalizzati al fine di esprimere al meglio l'indole e l'attitudine di ciascun allievo.

Il secondo, afferente alla realizzazione dei *campus*, è la scelta dell'ubicazione di questi centri, nel rispetto delle esigenze morfologiche del nostro Paese senza tradire le aspettative dei nostri territori né dimenticare i problemi di individuazione, manutenzione e riconversione degli edifici

Figura 3. Fonte: Fondazione Symbola – Unioncamere



ospitanti o che potrebbero accogliere istituzioni AFAM.

L'internazionalizzazione e l'offerta formativa sono aspetti che mirano a valorizzare i giovani talenti, ma manca ancora un tassello per un completo rilancio del sistema dell'Alta Formazione. Nel mondo universitario vi è una crescente attenzione al raccordo tra percorso di studi e ingresso nel mondo del lavoro, adottando una serie di provvedimenti che facilitano l'accesso delle università nelle imprese e viceversa, attraverso l'attivazione di tirocini e servizi di *placement*.

Il sistema produttivo culturale Italiano è costituito dai soggetti istituzionali rappresentati nella Figura 2 i quali, interagendo tra loro e lavorando in stretta collaborazione, mirano a sviluppare figure professionali altamente specializzate e qualificate, ovvero prodotti e servizi innovativi.



Figura 2. Fonte: Fondazione Symbola – Unioncamere.

Il numero d'impresе che contraddistinguono il sistema produttivo culturale italiano raggiunge nel 2013 quota 443.458, dato che corrisponde al 7,3% delle imprese complessivamente registrate nell'economia italiana. Oltre i due terzi (306.086) sono da associare alle industrie creative, con particolare riguardo all'architettura (151.425) e alla produzione di beni e servizi *creative driven* (107.069 imprese, pari al 24,2% dell'intera

filiera).⁸ Altre 109.267, ovvero il 24,6% dell'intero settore, sono da associare alle industrie culturali, con un ruolo incisivo dell'industria editoriale e informatica. Le *performing arts* e le attività d'intrattenimento coprono appena il 6,1% delle imprese private che compongono la filiera, con una quota residuale di appena lo 0,2% (924 imprese) che opera nella gestione e conservazione del patrimonio storico e artistico, come noto quasi sempre gestito secondo forme pubbliche di impresa.

Le attività culturali offrono spesso un contributo anti-ciclico all'economia. Guardando alla dinamica del biennio 2011-2013, sia la conservazione e la valorizzazione del patrimonio storico e artistico (+1,3%), sia le *performing arts* (+4,3%) evidenziano una crescita del numero d'impresе registrate in controtendenza con l'andamento generale dell'economia (-0,8%).⁹ Dalla Figura 3 emerge come vi siano opportunità di occupazione in ambito culturale. Il grafico testimonia come dal 1992 al 2013 si sia riscontrato un *trend* stabilmente crescente della bilancia



commerciale nel sistema produttivo culturale italiano, con saldo sempre positivo, ed evidenzia un'unica battuta di arresto nel periodo 2008 - 2010 derivante dalla globale congiuntura sfavorevole. È quindi auspicabile, oltretutto portare avanti la tradizione italiana, implementare un meccanismo stabile e osmotico tra istituzioni AFAM e mondo del lavoro, per avere un *feedback* costante sulle azioni intraprese dalle istituzioni di formazione ed evitare di indirizzare i giovani su professioni obsolete o troppo generaliste, incapaci di rispondere alle vicissitudini su scala internazionale.

Com'è possibile operare strategicamente all'interno del sistema culturale? Il primo passo è la restituzione di un maggiore grado di autonomia alle istituzioni formative AFAM e alle diverse realtà aziendali operanti nel sistema culturale. Il rispetto delle specificità delle singole istituzioni porta a liberarle dai molteplici vincoli amministrativi snellendo i processi interni e inserendo un modello di controllo della gestione che vada a monitorare l'uso delle risorse e i

risultati derivanti dall'utilizzo.

1.3 Project financing e PPP nei distretti culturali evoluti

La valorizzazione del patrimonio culturale e una nuova progettualità territoriale, legate all'innovazione e alla creatività, possono produrre, insieme a una indubbia crescita economica, anche un rilevante valore sociale. Nonostante la crisi strutturale in atto nelle moderne economie il settore culturale dimostra di resistere al rallentamento generale dell'economia, soprattutto in termini di domanda e di partecipazione, capacità di creare esperienze e reti sociali ormai divenute uno dei principali fattori di competitività. Le città e i territori che mostrano di aver compreso la rilevanza di queste dinamiche e che sono in grado di inserirle in una progettualità strategica condivisa resistono alla crisi e creano le premesse per un rilancio delle proprie economie. Si tratta, dunque, di sviluppare strategie di lungo periodo tornando ad assegnare un ruolo protagonista alle

autonomie locali e alle forze vive della società presenti sul territorio. A seguito della riforma del Titolo V della Costituzione (L. Cost. 3/2001), il decentramento istituzionale ha voluto enti più vicini ai cittadini, ma ha anche determinato una serie di complessità in termini di cooperazione e coordinamento tra i vari attori locali e vincoli in termini finanziari. Questa condizione ha favorito l'affermarsi della finanza di progetto, spesso sotto la veste di Partenariato Pubblico - Privato, come strumento principe di *governance* e intervento in tema di rinnovamento di opere pubbliche ma non solo. Un numero crescente di società miste, fondazioni, consorzi, in larga parte promossi dalle autonomie locali e rappresentate in Italia per la maggior parte da Federculture,¹⁰ nonché di progetti che hanno utilizzato il Partenariato Pubblico - Privato, gestiti dai comuni e assistiti dalla Fondazione IFEL,¹¹ dimostrano che il valore generato dalle imprese culturali non è misurabile unicamente sulla redditività economica diretta che questi modelli producono ma, piuttosto, da una serie di indicatori, quantitativi e qualitativi, che vanno dalla riqualificazione di intere porzioni di



territorio alla creazione di un significativo indotto economico per una serie di operatori privati, fino alla diffusione di un'atmosfera culturale e creativa di fasce sempre più larghe di popolazione.

Il *project financing* rappresenta soltanto una delle possibili *partnership* che rientrano all'interno del più ampio PPP, ma le sue caratteristiche lo rendono una delle forme di finanza di progetto di maggiore vantaggio grazie alla ripartizione dei rischi e dei ricavi. Agisce inoltre in modo predeterminato sulla base delle esigenze dei soggetti coinvolti, sulla razionalizzazione del processo d'identificazione degli investimenti, sull'ottimizzazione della gestione delle attività operative, sulla presenza di soggetti specializzati e sul contenimento dei costi e dei compiti per la Pubblica Amministrazione.¹²

Per Partenariato Pubblico-Privato s'intende qualsiasi forma di cooperazione in qualche modo durevole tra attori pubblici e privati nella quale gli stessi sviluppano comunemente prodotti e servizi e condividono i rischi, i costi e le risorse collegate a

questi prodotti.¹³

La finanza di progetto si presenta come un *modus operandi* per la realizzazione, gestione e finanziamento di progetti le cui caratteristiche

principali sono:

- *Cash – flow based e self-sustaining*, che intrinseca capacità di generare flussi di cassa

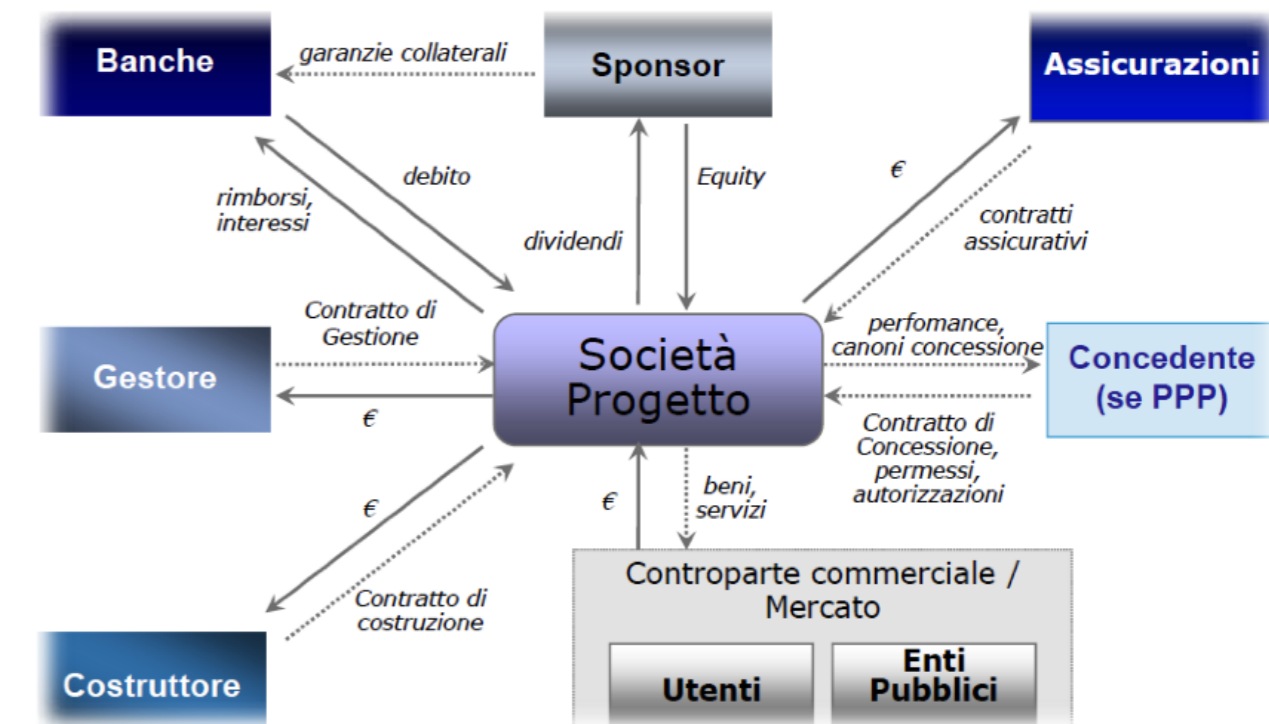


Figura 5. Fonte: Luiss Guido Carli.



che costituiscono le principali garanzie in sede di valutazione da parte dei finanziatori, tali da garantire, nella fase di gestione, il rimborso del debito, la copertura dei costi operativi e la remunerazione del capitale investito;

- *Without recourse/limited recourse*, essendo i flussi di cassa dell'iniziativa gli unici elementi di valutazione per le banche, non è prevista alcuna garanzia di rivalsa dei finanziatori sugli azionisti del progetto o al più sono possibili garanzie di rivalsa sugli *sponsor/promotori* del progetto, limitate nel tempo, nella qualità e nell'ammontare;
- *Ring Fence*, separazione giuridica ed economica del progetto dalle economie esterne dei soggetti coinvolti, grazie alla creazione della SPV, che diviene unico centro d'imputazione dei diritti e obblighi di progetto;
- *Risk sharing*, la gestione dei rischi di progetto, definendo il *security package* attraverso una serie di attività di identificazione, analisi e

mitigazione dei rischi di progetto permette che questi una volta individuati vengano trasferiti in capo al soggetto più idoneo alla gestione e al controllo.

Le operazioni di *project financing* si articolano sulle possibili varianti di diversi schemi operativi base:

- *BOT (Built, Operate, Transfer)*: prevede la costruzione, gestione e trasferimento finale delle opere. Con questo schema la Pubblica Amministrazione assegna alla SPV il compito di realizzare il progetto e la sua gestione durante il periodo di concessione. Alla scadenza di tale periodo, l'opera viene devoluta gratuitamente al soggetto pubblico;
- *BOOT (Build, Own, Operate, Transfer)*: comporta una privatizzazione e uno sfruttamento iniziale dell'opera da realizzare che, in questo modo, viene trasferita al soggetto pubblico verso il pagamento di un corrispettivo;

- *BOO (Built, Own, Operate)*: prevede la costruzione, gestione e possesso delle opere realizzate. Con questo schema, infatti, il periodo di concessione può subire una proroga che arriva a coprire tutta la vita economica dell'opera, dando luogo a una sorta di privatizzazione;

- *BLT (Built, Lease, Transfer)*: con questa procedura si fa ricorso al *leasing*, consentendo a soggetti privati di essere *sponsor*, progettisti e realizzatori dell'opera. In pratica una società di *leasing*, in cambio di un canone periodico, concede al gestore (locatario) la disponibilità di un bene acquistato o realizzato dallo stesso locatore su richiesta del locatario;

- *BOOST (Built Own, Operate, Subsidize, Transfer)*: in questo schema, a causa dell'insufficiente livello dei flussi di cassa, è necessario un contributo di capitale pubblico al fine di garantire il servizio del debito e a remunerare il capitale investito;



- ROL (*Rehabilitate, Operate, Leaseback*): in questo caso i promotori del progetto assumono l'impegno a riattivare un impianto, gestirlo per un certo periodo per poi restituirlo alla PA.

Come si evince graficamente dalla Figura 5, la complessità di una operazione di *project financing* si manifesta soprattutto nel coinvolgimento e nell'agire di una pluralità di soggetti, legati da rapporti contrattuali a contenuto commerciale o finanziario.¹⁴

Proprio l'elevato numero di attori che ruotano attorno a un'operazione realizzata su base *project* rende necessario approntare un'organizzazione che, da un lato, costituisca il mosaico degli interessi in gioco¹⁵ e, dall'altro, ripartisca le funzioni indispensabili per la realizzazione dell'opera e per la successiva gestione economico-finanziaria tra soggetti autonomi e indipendenti l'uno dall'altro.¹⁶

I soggetti coinvolti nel processo ed evidenziati dalla struttura reticolare tipica del *project financing* sopra riportata sono:

- la società di progetto (o SPV);
- lo *sponsor*/promotore;
- soggetti finanziatori;
- la Pubblica Amministrazione;
- i consulenti tecnici, legali, finanziari;
- le assicurazioni;
- il costruttore;
- il gestore;
- i fornitori;
- gli acquirenti/utenti dell'output di progetto.

1 - Società di progetto (o SPV): è l'entità che riunisce al proprio interno la molteplicità dei soggetti promotori del progetto. È un contenitore formale in cui attori con interessi e obiettivi contrapposti contribuiscono alla realizzazione dell'opera.¹⁷ Ha come oggetto sociale esclusivamente la realizzazione e gestione del progetto¹⁸ e avrà il compito di coordinare le relazioni tra tutti i soggetti in esso coinvolti, svolgendo così un ruolo cruciale nella corretta allocazione dei rischi associati al progetto e nella massimizzazione dei benefici che da esso derivano.

2 - *Sponsor/Promotore*: sono coloro che, in via esclusiva, rappresentano la *governance* della SPV, la capitalizzano e assumono il compito di promuovere le condizioni adatte per la realizzazione del progetto.

Gli *sponsor*, in pratica, sono i soggetti promotori del progetto che individuano l'opera da realizzare e costituiscono la SPV alla quale spetterà la gestione dell'iniziativa. Di norma, infatti, sono proprio gli *sponsor* che valutano la fattibilità del progetto potenzialmente realizzabile, attraverso una serie di analisi di carattere normativo, tecnico ed economico-finanziario. Solitamente quattro sono le macro categorie di *sponsor* che promuovono le cooperazioni:

- 1 - *sponsor* industriali;
- 2 - *sponsor* pubblici, appartenenti alla Pubblica Amministrazione;
- 3 - soggetti coinvolti anche nelle gestione o costruzione del progetto;
- 4 - investitori finanziari / istituzionali, divisi a loro volta in *greenfield funds* o *brownfield funds*.¹⁹



3 - Finanziatori: sono le banche e, più in generale, gli intermediari finanziari. Giocano un ruolo di primo piano nelle operazioni di *project financing*, in quanto consentono l'attivazione delle leva finanziaria attraverso l'erogazione delle fonti di debito che, tipicamente, rappresentano la componente preponderante della struttura finanziaria del progetto. In realtà, gli intermediari finanziari partecipano a diversi livelli nella strutturazione di operazioni di finanza progettuale. In senso tradizionale sono chiamati in causa quando i progetti risultano già approvati e sorge l'esigenza di trovare i fondi necessari per finanziarli, oppure vengono coinvolti in qualità di *advisory*, aiutando le società che intendono effettuare specifici progetti a trovare la struttura finanziaria ottimale per migliorare la fattibilità su base *project* dell'investimento da realizzare. Nella prassi, due sono i ruoli chiave che le banche esercitano nelle operazioni di *project financing*: quello di *advisor* e quello di *arranger*.²⁰ A questi si affiancano le funzioni complementari di asseverazione e di sindacazione, in particolare nel caso di progetti di eccezionali dimensioni.

Il ruolo di *financial advisor* consiste nella pluralità dei servizi di consulenza necessari alla pianificazione, implementazione e gestione del progetto. Le *investment banks* offrono questo tipo di servizio grazie alla capacità di conoscere le caratteristiche che un progetto deve possedere per essere bancabile, di valutare i rischi di progetto, di assistere i promotori nella fase di negoziazione del *term sheet* fino al cd. *financial close*.

Il ruolo di *arranger* consiste nel collocamento e nella gestione del contratto di finanziamento sul mercato dei capitali. Tipicamente, a svolgere le attività di *arranging* sono le banche commerciali, che possono contare su una raccolta più stabile e a basso costo rispetto alle banche d'investimento (a patto che siano dotate di consistenti mezzi propri, di una considerevole forza finanziaria e di una buona visibilità internazionale). L'*arranger* concede agli *sponsor* anche una garanzia di sottoscrizione del prestito, con la quale viene garantita la disponibilità dei fondi nel caso in cui il collocamento presso terzi non vada a buon fine. In pratica, il contratto tra *arranger*

e SPV prevede la sottoscrizione diretta di un certo ammontare massimo del finanziamento. Se poi il collocamento ha successo e l'*arranger* riesce a trovare un *pool* di banche finanziatrici, la sua quota di partecipazione verrà ridotta automaticamente rispetto al massimo impegno sottoscritto. Questo meccanismo implica che i promotori assumano impegni importanti relativi al progetto.

4 - Pubblica Amministrazione: il soggetto pubblico controlla diversi fattori da cui dipende il grado di rischiosità dell'iniziativa e, di conseguenza, il successo dell'operazione medesima. Oltre a garantire un quadro di efficienza ed efficacia amministrativa al progetto, contribuisce alla sostenibilità del progetto in termini di miglioramento dei ricavi o riduzione dei costi di sviluppo e di gestione (ruolo che diventa cruciale nel caso delle opere fredde, il cui significato sarà spiegato più avanti nella trattazione).

5 - Consulenti tecnici, legali, finanziari: la



complessità di un'operazione di *project financing* rende necessario l'apporto di consulenti esterni altamente specializzati in grado di valutarne gli aspetti legali, fiscali e finanziari. Il loro sostegno può essere richiesto dalla SPV, dai finanziatori o da altri attori nelle varie fasi di sviluppo dell'iniziativa.

6 - Assicurazioni: sono i soggetti che forniscono ai finanziatori le garanzie a copertura totale o parziale dei vari rischi connessi al progetto. Possono essere sia soggetti specializzati in tale attività, come le compagnie assicurative, sia altri soggetti coinvolti nel progetto: *sponsor*, promotori o Pubblica Amministrazione.

7 - Costruttore: sono le imprese, i consorzi d'impresa, che realizzano fisicamente l'opera sulla base di contratti di costruzione di diverse tipologie; il più utilizzato è il c.d. *fixed price turnkey contract* stipulato a seguito dell'aggiudicazione della gara per la realizzazione del progetto. La funzione di EPC (*Engineering, Procurement and Construction*) può essere attribuita a un soggetto

terzo o può coincidere con uno o più soggetti *sponsor*/promotori del progetto.

8 - Gestore: è la controparte che si occupa della gestione e manutenzione dell'opera (*Operations and Maintenance*) al termine della fase di costruzione e per un elevato numero di anni (da 10 anni fino a periodi anche trentennali). Ha il compito di garantire agli *sponsor*/promotori un'efficiente gestione in condizioni di resa prestabilite, a fronte del versamento di un corrispettivo. Il gestore come un'impresa terza può essere uno degli *sponsor* del progetto, altrimenti può costituirsi *ad hoc* tramite la creazione di *joint venture* tra gli azionisti della SPV. Due sono sostanzialmente le soluzioni contrattuali scelte per regolare il rapporto tra SPV e soggetto deputato alla gestione: *fixed price contract* o *pass – through contract*.

9 - Fornitori: sono i soggetti che, sulla base di contratti di fornitura pluriennali, garantiscono al progetto l'approvvigionamento di materie prime e tecnologie. Le tipologie contrattuali adottate tra

fornitori e SPV sono generalmente standardizzate e riconducibili alle categorie di contratto *put or pay* o *throughput*.

10 - Acquirenti/utenti dell'output di progetto: sono le controparti commerciali che usufruiscono del prodotto o servizio generati dallo sviluppo del progetto con il pagamento di un corrispettivo. Utenti finali dell'*output* possono essere sia privati sia la Pubblica Amministrazione. Laddove si tratti di un unico acquirente finale e si operi nei campi dell'energia e dell'*oil&gas*, le relazioni vengono regolate da contratti del tipo *take or pay contract*.

Le opere realizzabili ricorrendo agli strumenti del PPP possono essere ricomprese in tre macro-classi:

- opere calde: progetti che si ripagano autonomamente tramite i flussi di cassa generati dalla gestione dell'opera, consentendo di remunerare l'investimento compiuto e di coprire integralmente i costi di gestione;
- opere tiepide: richiedono una parziale

contribuzione pubblica, poiché i ricavi commerciali di utenza non sono sufficienti a garantire la copertura dei costi di finanziamento e di gestione, nonché di provvedere a una congrua remunerazione dell'investimento compiuto. L'erogazione del contributo è giustificata dal fatto che la realizzazione dell'infrastruttura produce rilevanti esternalità positive in termini di benefici sociali.

- opere fredde: il soggetto privato fornisce direttamente servizi alla pubblica amministrazione; l'utenza non è soggetta a tariffazione diretta e non vi sono ricavi commerciali. Carceri, ospedali e scuole sono alcuni esempi in cui il partner privato trae la remunerazione, in maniera esclusiva o principale, dalla contribuzione pubblica sotto forma di canoni.

La logica del ricorso al PPP come alternativa alle tradizionali forme di appalto pubblico o privatizzazione si fonda sul postulato che una

condivisione ottimale del rischio con il partner privato garantisca un migliore *value for money* (VFM) per il settore pubblico. Per VFM s'intende la valutazione della convenienza per la Pubblica Amministrazione a realizzare un'infrastruttura in PPP, tenendo conto dei benefici, dei rischi e dei costi complessivi del progetto e della qualità dei servizi erogati, in coerenza con la necessità degli utilizzatori finali. La stima del *value for money* consente di dimostrare di aver realizzato un oculato e ottimale utilizzo delle risorse pubbliche, orientato da criteri di economicità, efficienza ed efficacia.

Dai dati riportati dall'Osservatorio Nazionale *Project Financing*, in dieci anni il PPP è entrato nella mentalità di enti pubblici e imprese private. Lo dimostrano i numeri: nei primi nove mesi del 2011 il partenariato pubblico e privato raggiunge il 44% dell'importo totale dei bandi di gara delle opere pubbliche. Per gli enti locali questa percentuale sale al 64%. Il partenariato pubblico e privato è visto dalle amministrazioni pubbliche, e soprattutto da quelle locali, nella difficile fase

economico-finanziaria che il nostro Paese sta attraversando, come un'importante risposta per il miglioramento e il mantenimento della funzionalità delle infrastrutture e dei servizi sul territorio.²¹

Negli ultimi anni e soprattutto grazie alle spinte provenienti dall'Unione Europea, sarebbe utile che le Amministrazioni Pubbliche potessero disporre di un sostegno concreto diretto a favorire la progettualità dello sviluppo dei territori a partire dagli *asset* culturali attraverso un processo di innovazione nella gestione e nella valorizzazione integrata del patrimonio culturale. L'introduzione di un *fondo per la progettualità culturale*, integrata e partecipata, ispirato al Fondo per la Progettualità delle Infrastrutture e disegnato guardando anche alle esperienze positive maturate in alcuni Paesi europei, darebbe un rilevante impulso a una qualificata progettualità in campo culturale attraverso il finanziamento di appropriati *studi di fattibilità esecutivi*, finalizzati a promuovere lo sviluppo locale attraverso la valorizzazione di sistema del patrimonio culturale, spesso disperso



tra vari livelli istituzionali.

La messa a punto di un nuovo strumento di finanziamento dedicato alla progettazione strategica integrata nella *governance* culturale darebbe un forte impulso allo sviluppo di città e territori, con l'obiettivo di favorire la valorizzazione anche delle più piccole entità a base culturale di cui abbonda l'Italia.

1.4 Campi applicativi: il *social housing* per l'Alta Formazione

Sebbene possa essere visto come una porzione del più ampio campo del *Social Housing*, la costruzione di studentati e residenze universitarie è divenuto oggetto appetibile per fondi mobiliari e per investitori privati, generando curiosità nel mondo del *real estate*.

In soccorso alle non sempre agevoli condizioni finanziarie delle università, in forte aumento è il ricorso a forme di partenariati pubblico-privati

(PPP) come strumento per la realizzazione di progetti riguardanti le residenze per gli studenti in termini di finanziamento, costruzione e gestione.

Nella fattispecie considerata, soprattutto nelle aree geografiche (UK, Usa, Australia) dove il PPP viene regolarmente adottato, questo si presenta come un insieme di contratti dove l'università definisce un canone di disponibilità per la fornitura di alcune infrastrutture e servizi connessi nel lungo termine. Progetti di partenariato in genere impongono alle parti del settore privato che costruiscono, finanziano e gestiscono le strutture, la responsabilità su condizioni e prestazioni per tutta la durata del contratto. Questa responsabilità porta con sé il rischio che eventi imprevedibili minino le ipotesi su cui si fondano consegna e pagamento, a meno che l'università non accetti o condivida espressamente tali rischi con il privato.

Il *project agreement* è il contratto fondamentale tra l'università e il settore privato. Esso definisce tutti gli obblighi fondamentali in materia di progettazione, costruzione, consegna

e funzionamento del bene. Esso assicura all'università di interagire con un unico *partner*, in quanto spetta al soggetto privato gestire i propri rapporti contrattuali con i subappaltatori che forniscono servizi di costruzione o di impianti di gestione.

Alla luce di quanto detto finora il modello del PPP, applicato agli alloggi per studenti universitari dell'Alta Formazione, tende ad avere un elevato potenziale applicativo in termini d'indotto economico. Permette infatti che l'università ponga i rischi chiave, che non è generalmente in grado di gestire, in capo al settore privato e l'intero progetto *off balance* in termini economici.

Così strutturato, il PPP consente all'università di non aggravare le sue finanze e di concentrare le sue risorse principalmente sull'offerta formativa e sui servizi educativi di base. Il ricorso alla competenza e innovazione del settore privato dovrebbe mirare all'ottenimento di una soluzione che ottimizzi il valore delle strutture e terreni già esistenti.



In genere, per tutta la durata del periodo di operatività, il settore privato tratta i canoni, assumendosi il rischio di livello di occupazione della struttura. In alcuni progetti, vi è la possibilità di una riallocazione di tale rischio dal momento che l'università può garantire un livello minimo di residenti.

I crediti derivanti dai canoni di affitto versati dagli studenti vengono utilizzati a copertura delle spese. I flussi di cassa generati sono devoluti a rimborso del debito e al fine di fornire un ritorno sul capitale proprio degli investitori azionari, *sponsor* del progetto.

Un contratto di partenariato concerne l'acquisto di servizi di qualità concordati nelle quantità e nei tempi: il coinvolgimento di soggetti terzi specializzati e l'applicazione della loro esperienza negli alloggi per studenti consente un'offerta di residenze altamente personalizzate e rispondenti a quelle che sono le esigenze degli studenti, ottimizzando al contempo il valore delle strutture e incrementando la reputazione dell'università.

Altra caratteristica che rende lo *student housing* ambito di applicazione per il *project financing* riguarda il riscatto del bene al termine del contratto. Nonostante rinunci a un controllo diretto o alla gestione attiva delle strutture abitative per la durata del partenariato, l'università in genere vuole mantenere la proprietà delle strutture ricettive, tanto più se queste si trovano all'interno dei *campus*. Nell'ambito di un piano di PPP, le strutture sono di solito ritrasferite all'università, secondo clausola di contratto concordata, alla scadenza del termine indicato. La *hand - back condition* (come viene definita nel gergo anglosassone la clausola di riscatto) prevede che la residenza abbia la capacità di funzionamento regolare e continuo, senza un investimento aggiuntivo nel breve termine da parte dell'università; il trasferimento della residenza dal gestore all'università viene generalmente fissato a costo zero.

La gamma di servizi offerti dal soggetto gestore privato è la più vasta possibile e va a incidere direttamente sulla sua capacità di mantenere le

entrate e ottenere profitto. A tal proposito sia il privato sia l'università hanno un interesse comune a garantire che gli studenti residenti godano di ogni *comfort*.

Qualsiasi progetto d'infrastruttura, utilizzando finanziamenti del settore privato, deve prendere in considerazione l'effetto di rafforzare i mercati finanziari riguardo disponibilità e costo dei finanziamenti.

La recente crisi finanziaria e il conseguente *credit crunch* adottato dal sistema bancario hanno avuto un impatto significativo sullo sviluppo di varie categorie di progetti: dal forte incremento del costo del capitale alla regolamentazione più restrittiva imposta alle banche su temi quali capitale di vigilanza e liquidità.

Un progetto in PPP, a prescindere dal settore di applicazione, dipende dalla solidità della sua struttura. Risulta quindi necessario un coinvolgimento di soggetti finanziatori dal lato *equity* sin dalle fasi embrionali del progetto



(ideazione e studio di fattibilità), al fine di conferire credibilità al progetto, facilitare i rapporti con soggetti terzi finanziatori e il ricorso al capitale di debito, creare quelle sinergie indispensabili nelle fasi successive, operative e di sviluppo.

Conclusioni

La volontà di rinnovamento nel mondo della formazione in Italia è oggi un fattore di estrema attualità.

La necessità di un cambio di direzione rispetto al passato, di dare risposte alle sfide internazionali per mantenere un ruolo di primo piano nell'istruzione e nella valorizzazione dei giovani talenti, è riscontrabile a tutti i livelli scolastici, soprattutto nel settore dell'Alta Formazione Artistico e Musicale, spesso dimenticato e considerato di scarsa rilevanza. Normative contrastanti ferme da decenni pongono questo segmento in condizione di difficoltà strutturale,

nonostante il numero degli studenti non evidenzi una situazione di crisi bensì un incremento costante derivante dalla domanda estera.

La valorizzazione e il sostegno si manifestano in un'offerta, oltretutto in termini formativi, i cui diretti interessati sono istituzioni quali Conservatori, Accademie di Belle Arti, Accademia di Danza, Accademia di Arte Drammatica, anche attraverso una maggiore qualità dei servizi accessori. Accogliere studenti dall'estero e puntare ad aumentarne il numero negli anni passa anche attraverso l'erogazione di servizi-alloggio che tutelino e agevolino i ragazzi nel loro percorso professionale e personale. Se questa esigenza di offrire un servizio di soggiorno/residenza artistica in linea con gli *standard* nazionali si coniuga con la pari necessità di efficienza e riuso dei beni del patrimonio pubblico, allora si crea l'ambiente ideale nel quale applicare la finanza di progetto nelle forme di partenariato pubblico privato o *project financing*. Proprio attraverso la collaborazione tra soggetti pubblici e privati sono realizzabili iniziative capaci di promuovere

politiche economiche funzionali alla crescita del PIL, rispondere alla competizione internazionale in ambito culturale e della formazione e incentivare la riqualificazione urbana, senza ulteriore consumo di suolo.

Le operazioni di partenariato pubblico privato hanno raggiunto un grado di complessità tecnica molto elevato. Le variabili dell'azione dei soggetti coinvolti sottoposti a *governance* sono direttamente commisurabili alla loro necessità di essere affrontate con strumenti semplici, ma occorre effettuare attente valutazioni sulla convenienza e sull'opportunità di operare, tenendo conto del contesto socio-ambientale, dei rischi, della normativa applicabile, delle ricadute sulle economie esterne al progetto e sul territorio. Dunque, la sostenibilità di un'operazione si basa sull'adattamento dello schema progettuale alle peculiarità del contesto in cui essa prende corpo.

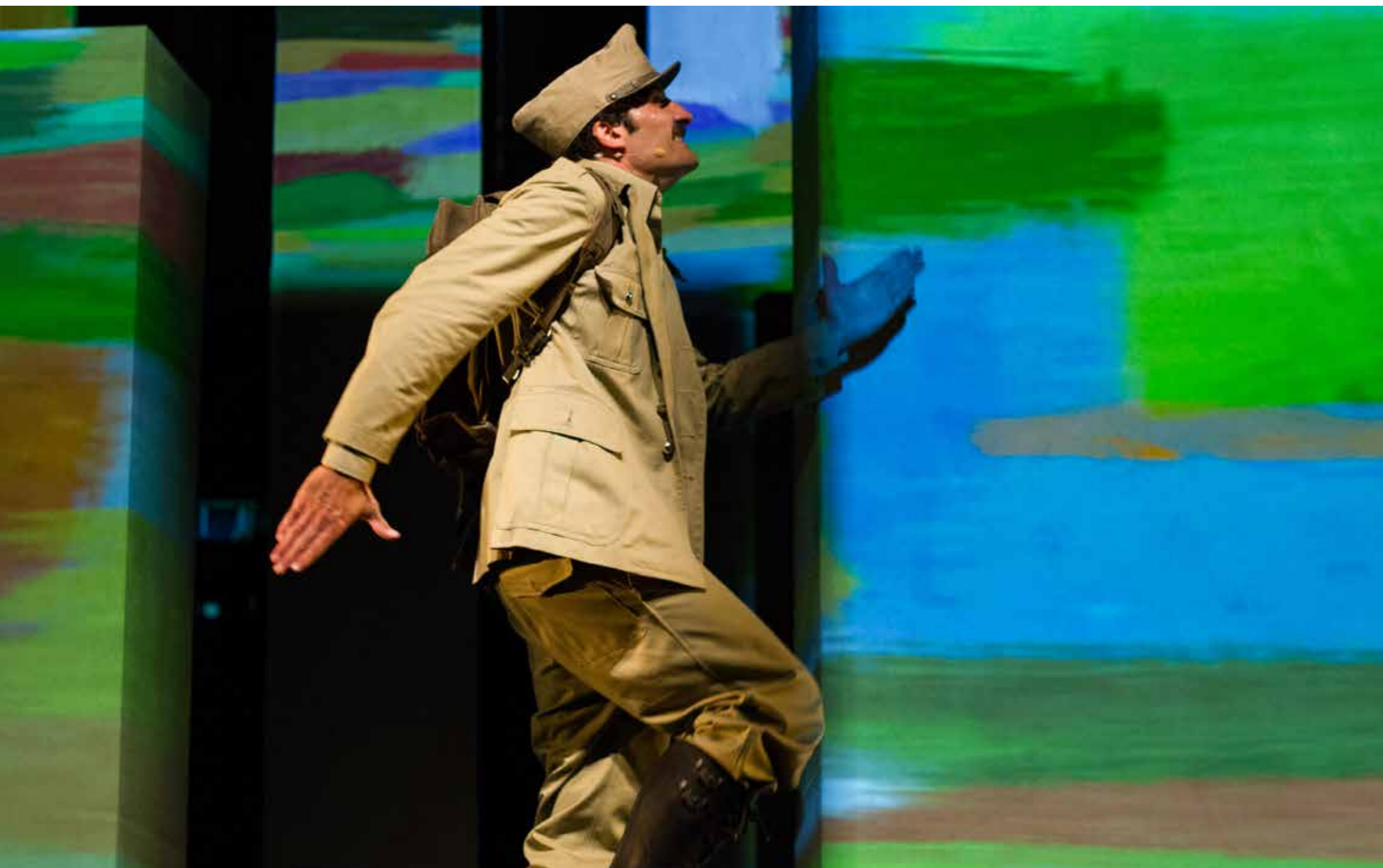
L'Italia, senza dover ricorrere agli artifici americani, deve mirare alla rinascita dell'Alta Formazione anche attraverso il *project financing*,



operazione che può essere possibile senza richiedere eccessivi sforzi finanziari al soggetto pubblico, ma grazie a interventi mirati dei soggetti

privati, sensibili alla causa della cultura e della formazione delle generazioni del futuro.

Maica Tassone è europrogettista per la cultura e le arti performative e Ph.D. in "Culture, linguaggi e politiche della comunicazione" all'Università degli Studi di Teramo. Dal 2012 conduce ricerche e consulenze tecniche nei campi della musicologia applicata e del project management delle performing arts.



Note

- 1 FONDAZIONE SYMBOLA, UNIONCAMERE, MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, Rapporto 2015, Roma, Ed. Quaderni Symbola, 2015.
- 2 MIUR – Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, *Chiamata alle arti: l'investimento che l'Italia deve fare nella formazione di artisti e musicisti*, ottobre 2014, reperito da <http://www.afam.miur.it>
- 3 *Dichiarazione di Bologna*, 1999, *Lo Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore*, Agenzia Nazionale LLP/Erasmus, Novembre 2009, Bologna, Process, sotto licenza CC-BY-SA.
- 4 Altri decreti che ridefiniscono i corsi triennali ordinari sono:
Decreto ministeriale 30 settembre 2009, n. 123 - Decreto ministeriale 15 settembre 2010, n. 172 - Decreto ministeriale del 20 febbraio 2013, n.120 - Decreto ministeriale 30 settembre 2009, n. 124 - Decreto ministeriale 3 febbraio 2010, n. 16 - Decreto ministeriale 25 giugno 2010, n. 109 - Decreto ministeriale 3 febbraio 2010, n. 22 - Decreto ministeriale 3 febbraio 2010, n. 17.
- 5 L'articolo 1 del comma 107 della Legge di Stabilità del 2013 recita infatti:
"I diplomi finali rilasciati dalle istituzioni di cui al comma 102, al termine dei percorsi formativi del previgente ordinamento conseguiti prima dell'entrata in vigore della presente legge e congiuntamente al possesso di un diploma di scuola secondaria superiore, sono equipollenti ai diplomi accademici di secondo livello secondo una tabella di corrispondenza determinata con decreto del Ministro dell'istruzione, dell'università e della ricerca sulla base dei medesimi principi di cui ai commi 102 e 103, da emanarsi entro tre mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge."
- 6 UFFICIO RELAZIONE CON IL PUBBLICO - MIUR, *Cicli di studio e titoli accademici – AFAM, DPR 8 luglio 2005, n.212*, luglio 2005, reperito in http://www.istruzione.it/urp/corsi_tit_acc_italiani_afam.shtml
- 7 MIUR – Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, *Chiamata alle arti: l'investimento che l'Italia deve fare nella formazione di artisti e musicisti*, ottobre 2014, reperito da <http://www.afam.miur.it>
- 8 Registro delle Imprese 2014.
- 9 FONDAZIONE SYMBOLA, UNIONCAMERE, MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, Rapporto 2015, Roma, Ed. Quaderni Symbola, 2015.
- 10 FEDERCULTURE, Federazione delle Aziende e degli Enti di gestione di cultura, turismo, sport e tempo libero - La Federazione è attiva nella promozione della cultura e della sua fruizione e accessibilità a tutti i cittadini, in quanto segno di identità nazionale e risorsa per la crescita sociale e lo sviluppo economico dei territori. in www.federculture.it
- 11 IEFEL, Istituto per la Finanza e l'Economia Locale è una Fondazione istituita dall'Associazione Nazionale dei Comuni Italiani (ANCI) in attuazione del Decreto del Ministero dell'Economia e delle Finanze del 22 novembre 2005. Lo scopo di IEFEL è quello di aiutare lo sviluppo della finanza dei Comuni nella direzione



dell'autonomia effettiva di entrata e di spesa, della responsabilità nella gestione economico-finanziaria e della trasparenza verso i cittadini contribuenti; in www.fondazioneiefl.it

- 12 RUTIGLIANO MICHELE, FACCINCANI LORENZO, *Project finance nel partenariato pubblico-privato e valutazione del piano economico-finanziario*, in *Rivista dei Dottori Commercialisti*, fasc.1, 2012, p. 127.
- 13 VAN HAM - KOPPENJAN, *Building public-private partnerships: assessing and managing risks in port development*, in *Public Management Review*, Volume 3, Number 4, Dicembre 2001, pp. 593-616.
- 14 CAROLI MASSIMO, *La tecnica del Project Financing*, in AA.VV. *Il Project Financing nelle strategie di sviluppo dell'impresa e del territorio*, Roma, LUISS Edizioni, 2001,

pp. 22.

- 15 COLOMBI FRANCESCO, *Tecniche per il Project Financing*, Roma, Ed. Aracne, 2010, p. 3.
- 16 CAROLI MASSIMO, *La tecnica del Project Financing*, in AA.VV. *Il Project Financing nelle strategie di sviluppo dell'impresa e del territorio*, Roma, LUISS Edizioni, 2001, pp. 22-23.
- 17 ORIANI RAFFAELE, *Il Project Financing come architettura reticolare. Vantaggi strategici ed opzioni di crescita per l'impresa industriale*, in AA.VV. *Il Project Financing nelle strategie di sviluppo dell'impresa e del territorio*, Roma, LUISS Edizioni, 2001, p. 89.
- 18 MARTINIELLO LAURA, *Gestione, valutazione e rappresentazione contabile delle operazioni di Project*

Financing nella prassi italiana ed internazionale, LUISS Academy, 2011, p. 14.

- 19 GATTI STEFANO, *Project Finance in theory and practice, Designing, Structuring, and Financing private and public projects*, Academic Press – Elsevier, Luglio 2012, pp. 4-9.
- 20 Ivi, pp. 169 – 170.
- 21 Nel 2014 il mercato del PPP è rappresentato da 3.287 gare per un volume d'affari di 4,4 miliardi di euro. Rispetto al 2013 la domanda si presenta in crescita per numero di opportunità (+13%); per l'importo totale si registrano valori sostanzialmente uguali a un anno fa (+0,9). (Fonte: OSSERVATORIO NAZIONALE PROJECT FINANCING, *Note mensili*, Dicembre 2014, in www.infopieffe.it).



Comunicazione acustica e nuovi media: l'ascolto rinnovato

di Alessandro Giovannucci

Per molti anni i meccanismi precettivi legati alla percezione uditiva sono stati dati per scontati, in virtù di un paradigma comunicativo completamente sbilanciato dal lato del messaggio. Tuttavia i recenti sviluppi tecnologici ma anche filosofici e antropologici hanno rimesso al centro la questione, proponendone letture diverse e più approfondite. I dibattiti scaturiti da questo nuovo interesse si stanno rivelando di particolare interesse, soprattutto per un ambito comunicativo. L'insorgenza di nuovi mezzi di comunicazione ha infatti profondamente mutato i *pattern* e le strategie di emissione, ma anche di ricezione, dei messaggi. L'idea lanciata da McLuhan agli esordi degli studi del settore si fa sempre più attuale, fino a fondere "media" e "messaggio" secondo una logica del *real-time* sempre più presente. Ciò che preme mettere in risalto è come il ruolo dell'ascolto risulti profondamente modificato, smettendo il ruolo di atto passivo di ricezione per assumere quello di mediatore tra la dimensione del soggettivo e quella dell'oggettivo.

L'ascolto infatti si configura in maniera crescente come la connessione tra l'individuo e l'ambiente,

ma anche tra l'individuo e sè stesso. L'ascolto, sia esso attento o distratto, interpreta il paesaggio sonoro, creando una relazione tra l'individuo e l'ambiente circostante. Analizzare l'ascolto dal punto di vista comunicativo può rivelarsi utile per rintracciare il contesto dal quale il suono trae la propria gamma di significazioni. La comunicazione acustica trae la propria ragione d'essere nell'incrocio tra il suono, l'ascoltatore e il contesto che li ospita, e analizza queste relazioni in quanto parti di un sistema inclusivo, nel quale non è possibile isolare i diversi fattori.

Il punto culminante di tale processo è lo "spostamento" dell'ascolto da attività neutra ad attività relazione, che non si svolge più in maniera lineare procedendo dall'emittente al ricevente, bensì in maniera prismatica, secondo una rete di continui rimandi tra individuo, oggetto e contesto.

Tali modificazioni sono state propiziate dal progresso tecnologico, in virtù del quale si sono ridefiniti anche i rapporti tra ascoltatore, suono e ambiente sonoro. La tecnologia ha infatti favorito l'incorporazione tra uomo e macchina,



configurando una dialettica inedita tra spazio, realtà e suono. I supporti musicali rappresentarono già per i primi studiosi allo stesso tempo una conferma ed una messa in crisi dell'idea di realtà sonora. Nel caso del pioniere della musica elettronica Pierre Schaeffer il registratore a nastro magnetico è investito di proprietà quasi trascendenti, in grado di rendere il suono un vero e proprio oggetto che si rivela nella sua essenza attraverso i processi trasduttivi che trasportano dal mondo della vibrazione sonora a quello degli impulsi elettrici.

Tale idea di un *mechanical touch*¹ ha accompagnato anche molti altri studiosi, ricomparendo nel corso degli anni, talvolta arricchita ed espansa, come nel caso di Michel Gallot, secondo il quale grazie alla tecnologia ci troviamo immersi in un universo costituito per la maggior parte da immagini virtuali:

With the virtual image one no longer finds one's self frontally across from a wall, but in the pesence of new horizons which one can enter and experience singly and collectively. We are no longer

*dealing with a copy of the real world, whit this rapresentation, but rather with its extension. This gives rise to new sensibilities, as well as to a new mode of being-in-the-world*².

La virtualità qui evocata coinvolge l'ascoltatore, ma anche il paesaggio che lo ospita e che non si presenta più come statico ed accogliente, bensì come continuamente in movimento, attraversato da spinte distruttive alle quali seguono momenti di riagggregazione non sempre controllabili. Come sostiene Brandon LaBelle

*[...] sound performs to disintegrate and reconfigure space. The temporal and evanescent nature of sound imparts great flexibility, and uncertainty, to the stability of space. Sound disregards the particular visual and material delineations of spatial arrangements, displacing and replacing the lines between inside and out, above from below*³.

Il suono si presenta quindi come entità distributiva a dislocata, in grado di apparire e scomparire in ogni luogo del reale, come parte di un flusso inarrestabile di informazioni.

Benché una grande molteplicità di implicazioni semantiche investa da sempre le attività di matrice sonora, solo in tempi recenti si è potuta configurare una speculazione in grado di approfondire sistematicamente le implicazioni tra suono e realtà. Tra i diversi fattori che hanno ingenerato questo spostamento di interesse un posto di rilievo è occupato dallo sviluppo dei mezzi tecnici di registrazione e riproduzione sonora. La nascita del supporto sonoro non è infatti una mera trasposizione - in formato prima analogico e poi digitale - di un fenomeno vibratorio, quanto piuttosto vero e proprio processo di simbolizzazione della realtà musicale. Solamente una volta messa in crisi la natura inafferrabile del suono si sono potute fare strada diverse prospettive analitiche, rivolte tanto alla musica quanto alla sua componente costitutiva: il suono. Tramite i processi di fissazione su supporto le pratiche di esperienza sonora hanno conosciuto un processo di intensificazione e moltiplicazione, l'ascolto ha potuto farsi ripetuto, focalizzato, rallentato, selettivo. Aiutato da una serie di protesi tecnologiche, che ne aumentano sovra-umanamente l'efficacia, il nostro orecchio



è in grado di addentrarsi nella natura del suono sondandone tanto le prerogative fattuali quanto quelle concettuali. Dopo esser stato per secoli giudice di ciò che era acusticamente piacevole o meno, l'orecchio si fa investigatore e comincia ad esercitarsi nell'analisi uditiva dei fenomeni esperiti.

A questa amplificazione dei poteri del nostro orecchio alcuni teorici e compositori hanno ritenuto opportuno affiancare una serie di doveri, di carattere etico-ecologico nonché estetico-artistico: è il caso di R.Murray Schafer e del World Soundscape Project.

Questo nucleo di didattica e ricerca, fondatosi presso la Simon Fraser University di Vancouver alla fine degli anni Sessanta, raccoglieva musicisti, compositori e ricercatori orientati verso uno studio analitico delle proprietà del suono. In uno dei testi fondamentali del WSP⁴ Schafer delinea in maniera programmatica gli scopi, nonché le strategie, da perseguire al fine di riequilibrare il rapporto, secondo Schafer compromesso, tra il *soundscape* e i suoi fruitori.

Schafer si pone in contrasto nei confronti della concezione, che qualifica come “romantica”, secondo la quale ogni produzione di suono risulta essere conseguenza di un atto volontario. L'abbandono di questo primato del soggetto implica che il mondo sonoro nel quale tutti gli esseri viventi si trovano immersi sia da intendere come un'unica immensa composizione musicale, alla cui realizzazione prendono parte tutte le entità capaci di emettere suono. L'idea di musica come organizzazione volontaria di gesti strumentali viene ridimensionata e il suono, da risultante di una serie di scelte compositive, diventa elemento fondante dell'esperienza uditiva. L'ascolto diventa il mezzo principale di connessione tra l'individuo e il mondo che lo circonda, lo strumento in grado di decifrare le componenti acustiche, semantiche ed estetiche dei diversi eventi sonori che si susseguono nella creazione del paesaggio sonoro.

Tuttavia Schafer avverte il suo lettore che questo rapporto cooperativo tra suono e ascolto si è incrinato a partire dalla Rivoluzione Industriale secondo un percorso storico e sociale tuttora

in atto. La comparsa tra il XVIII e il XIX Secolo degli stabilimenti industriali, con il loro corredo di grandi macchinari, ha portato ad una massiccia introduzione di suoni sovrabioologici, fino a quel momento inesistenti nel paesaggio sonoro. L'eccezionalità dei suoni risultanti dalle attività industriali non risiede solamente nella qualità - suoni prima sconosciuti - e nella quantità - notevole volume di pressione sonora - ma anche nella dimensione ritmico-temporale. Infatti, come risulta da diverse testimonianze⁵ l'elemento caratterizzante dell'attività industriale era rappresentato dall'inarrestabilità. Il fatto che gli stabilimenti industriali per aumentare la produttività funzionassero in maniera continuativa portò a un sovraccarico di informazioni uditive, sostituendo, secondo la terminologia schafferiana, ad un paesaggio sonoro *Hi-fi* uno *Lo-fi*.

Con l'espressione *Hi-fi (high-fidelity)* è da intendere un paesaggio sonoro in cui, in virtù di un basso rumore di fondo, sia possibile distinguere i suoni individualmente e le informazioni che questi veicolano. Gli eventi sonori inseriti in un paesaggio *Hi-fi* mantengono la propria

individualità e interagiscono in un contesto spaziale bilanciato di figura/sfondo. In questo modo l'ascoltatore, essendo ad ogni momento in grado di decifrare tutte le informazioni disponibili, mantiene un'elevata soglia di attenzione e accorda la stessa attenzione ad ogni stimolo acustico. In un paesaggio *Lo-fi* invece il livello di congestione sonora è molto elevato e le informazioni sonore risultano confuse e sovrapposte, rendendo difficile un ascolto di tipo focalizzato. L'ascoltatore immerso in un paesaggio sonoro *Lo-fi* è circondato da stimoli continui, e si difende imparando ad ignorare molti degli stimoli che riceve. Questa sorta di sordità auto-indotta è la condizione dalla quale prende spunto Schafer per delineare una strategia correttiva della nostra percezione acustica.

Il percorso che Schafer traccia a questo scopo prevede non soltanto la riduzione delle immissioni sonore nell'ambiente, ma anche una funzione di tipo positivo, secondo la quale si rende necessario selezionare e orchestrare gli eventi sonori, allo scopo di costruire un nuovo *habitat* acustico e non solo. La disciplina preposta a questo compito

è il *design* acustico. Il *designer* acustico si situa all'incrocio di diverse discipline afferenti a diverse aree di competenza: quella scientifica (acustica, otologia, architettura), quella sociale (tecniche dei comunicazione, legislazione) e quella artistica (composizione musicale, musicologia).

Il lavoro di ri-orchestrazione del paesaggio sonoro prevede come fase preventiva quella di “farsi orecchio”, di porsi all'ascolto dell'universo acustico per penetrarne la natura e individuarne gli elementi dai più evidenti a quelli latenti. A questo scopo in *The Tuning of the World* sono prescritti una serie di esercizi - pulizia dell' orecchio e itinerari d'ascolto - necessari al designer acustico per ri-alzare la propria soglia di attenzione nei confronti dei messaggi sonori. Anche la registrazione sul campo, con il nome di Sonografia, svolge un ruolo importante nell'economia della orchestrazione del paesaggio sonoro. La possibilità tecnologica dell'ascolto ripetuto di eventi sonori rende possibile l'osservazione della fattura peculiare di ogni suono e l'indagine sui rapporti tra proprietà acustiche e affettivo-simboliche.

In questo passaggio sulle finalità della registrazione sonora il WSP si distacca notevolmente dall'idea schafferiana di *object sonore*, di osservazione *in vitro* della natura vibratoria di un fenomeno, volutamente sciolto da riferimenti contestuali. Il concetto di oggetto sonoro viene sostituito con quello di *evento sonoro*, fenomeno percettivo che invece intrattiene uno stretto rapporto di referenzialità con la propria fonte; in quest'ottica il *designer* acustico è più un'orchestratore di eventi, e quindi di contesti, che non di oggetti. Infatti lo studio delle sole caratteristiche fisiche di un determinato evento sonoro, per quanto necessario⁶, da solo non riesce a rendere conto delle caratteristiche referenziali ed estetiche suscitate nell'ascoltatore. Se nel caso della musica concreta si può parlare dello scienziato che si fa musicista, nel caso *design* acustico il concetto si ritrova ribaltato.

Il *designer* è chiamato a compiere una classificazione delle sonografie compiute per mettere in rilievo le somiglianze, le divergenze e i modelli musical-percettivi secondo un modello artistico-scientifico che faccia riferimento



ad un quadro fortemente multidisciplinare comprendente l'acustica, la psicoacustica, la semantica, l'estetica.

Solamente dopo aver recuperato, seguendo questo percorso, i propri poteri l'orecchio potrà farsi carico dei suoi doveri, giudicando e correggendo i paesaggi sonori che l'utilizzo incontrollato delle tecnologie ha sovraccaricato. La dimensione umana dell'ascolto potrà essere raggiunta se l'unità di misura degli eventi sonori, che il *design* acustico confezionerà, sarà l'orecchio stesso, allo stesso tempo creatore e fruitore del paesaggio sonoro che lo contiene.

Secondo Schafer, il *design* acustico non è un controllo estetico dall'alto quanto una forma di organizzazione, una supervisione in grado di mettere in rilievo, dopo uno studio multidisciplinare, quali siano le caratteristiche da valorizzare e quali da limitare all'interno di un dato paesaggio sonoro. Lo scopo finale di questo percorso tracciato nel *The Tuning of the World* è la fondazione di una *nuova comunità acustica*, i cui componenti siano in possesso

di una elevata competenza sonologica, che si opponga alla sordità universale incombente e che ricollochi l'uomo nel suo spazio naturale. Il rapporto armonico uomo/mondo risulta una problematica centrale per il *designer* acustico, al quale spetta il compito di restituire intelligibilità a quei fenomeni naturali (acqua, vento etc) che l'inquinamento acustico ha sommerso, nonché di ripristinare un rapporto di alternanza tra suono e silenzio. Il binomio assenza di suono/assenza di comunicazione deve essere sciolto in favore di una concezione nella quale il silenzio diventi condizione fondamentale per l'ascolto, anche dell'inaudibile.

L'idea schafferiana di autocostruzione dell'ambiente circostante trova eco anche nella riflessione del filosofo tedesco Peter Sloterdijk che nella trilogia *Sphaeren* affronta le problematiche dell'isolamento e della chiusura della sfera abitativa, mettendole in relazione con quel processo, individuato per primo da Walter Benjamin⁷, secondo il quale la *mania dell'habitat* esplose definitivamente a partire dalla fine del XIX Secolo, lasciando libero corso

alla volontà di auto-costruirsi una sfera privata in luoghi scelti secondo una logica arbitraria. A questo atteggiamento, tipico della società del consumo, fa seguito un bisogno perenne di illusione di domesticità la quale, per essere vissuta in maniera credibile, necessita di una massiccia manipolazione degli ambienti circostanti.

Il primo esempio di questi interventi, che aprono a una vera e propria epoca del *design* è ravvisabile negli impianti di condizionamento d'aria.

In questo periodo storico, lo stesso in cui fanno la loro comparsa i primi apparati per la registrazione sonora, all'interno di alcuni prestigiosi alberghi newyorchesi vengono installati sistemi concepiti al fine di controllare la temperatura e il tasso di umidità dell'atmosfera. L'idea che si possa sottoporre a condizionamento la sfera che ci contiene si afferma definitivamente a partire dal 1928, quando l'impresa Carrier comincia la produzione in serie di climatizzatori destinati alle abitazioni private. Il modello sociale derivante da questa autoinsulazione risulta estremamente parcellizzato e la teoria sfereologica di Sloterdijk è



tesa ad analizzare l'arcipelago rizomatico formato dalla compresenza di microsfele coabitanti nello stesso tempo e nello stesso spazio sotto diversi punti di vista, compreso quello sonoro.

Anche nella teoria sferologica esposta da Sloterdijk, come in quella schafferiana, l'elemento uditivo diventa una chiave per analizzare la collettività umana. Gli agglomerati abitativi, le isole antropogene, sono paragonabili a installazioni sonore perenni. Ogni isola si autosonorizza saturando il proprio spazio aereo di suoni risultanti dalla propria presenza, di quegli elementi che in Schafer sono qualificati come toniche, segnali ed impronte sonore. Nell'isola antropogena non si pratica distinzione tra suoni emessi volontariamente o meno, e tanto meno sono efficaci giudizi di valore; l'universo acustico assomiglia piuttosto a una *campana psicoacustica* sotto la quale tutti emettono e recepiscono suoni, e quindi informazioni, secondo un paradigma propriocettivo: questa coesione sonosferica prende il nome di *fonotopo*.

Come il significato etimologico suggerisce ci

troviamo in presenza di un universo sonoro geograficamente, e quindi spazio-temporalmente, connotato. Tuttavia il fonotopo è per sua natura inerte, impiegando tutta la propria energia ad autoripetersi, dunque lo sforzo interpretativo è delegato integralmente all'ascoltatore. Il linguaggio del fonotopo è quello della ridondanza, della ripetizione che diventa auto-congluturazione sociale, la comunità si auto-accorda e tramite il mondo sonoro si afferma come esistente. In questo processo di autoalimentazione tutti gli abitanti dell'isola antropogena, che può essere identificata con qualsiasi spazio delimitato, sono compresi in una logica di emissione e ricezione continua che porta ad una sorta di incoscienza sonora. Questo meccanismo determina la ridondanza propria di ogni fonotopo, che assolve innanzitutto la funzione di fondamento per l'autoriconoscimento; la ripetizione rende la comunità acustica una grande stanza d'eco nella quale si misura l'appartenenza dei vari membri. I valori condivisi, così come i suoni, risuonano incessantemente e la comunità, auto-isolatasi, si difende da ciò che suona differente tracciando una linea di confine tra gli emettenti-riceventi del fonotopo e coloro

che invece non vi partecipano. Ma solamente chi è escluso, chi è isolato dall'isola, può comprendere i messaggi inclusi nel fonotopo, in virtù della propria alterità dalla comunità che lo produce. Secondo questa logica l'orecchio, anche se diversamente da quello che avviene in Schafer, diventa una chiave perinterpretare il mondo e le diverse forze che lo compongono.

Alessandro Giovannucci è dottore di ricerca in Storia e Critica dei Beni Musicali [Università del Salento]. Svolge attività di ricerca e di insegnamento presso l'Università degli Studi di Teramo nel campo della musica contemporanea, dell'ascolto e dei nuovi media.



Note

- 1 DYSON FRANCES, *Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley – Los Angeles, University of California press, 2009, p. 182.
- 2 GALLIOT MICHEL, *Multiple Meaning, Techno: An Artistic and Political Laboratory of the Present*, Paris, Éditions Dis Voir, 1998, p. 66.
- 3 LABELLE BRANDON, *Acoustic Territories. Sound Culture and everyday Life*, New York, Continuum Book, 2010, p. xxi.
- 4 SCHAFER RAYMOND MURRAY, *The Tuning of the World*, New York, Knopf Inc., 1977.
- 5 HARDY THOMAS, *Tess dei D'Uverville*, Torino, Einaudi, 1970.
STENDHAL *Il rosso e il nero*, Milano, Garzanti, 1968.
MANN THOMAS., *Cane e padrone*, Torino, Einaudi, 1953.
LAWRENCE DAVID HERBERT, *L'arcobaleno*, Milano, Mondadori, 1964.
- 6 Aspetto per nulla trascurato dal WSP, al quale si devono i concetti acustici di *massa sonora* e *grana sonora*.
- 7 BENJAMIN WALTER, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p.292.



Comunicazione e multimedialità: a proposito del teatro musicale in video

di Roberto Giuliani

Tra gli oggetti musicali a disposizione degli studiosi e dei cultori di spettacolo in genere, il teatro musicale nelle sue dimensioni mediatiche presenta un numero considerevole di aspetti che interessano diversi campi, dall'analisi alla critica, dalla produzione al *management*, alla comunicazione.

La tripartizione semiologica si allarga in questo caso a comprendere una serie di 'attori' e traduttori che dalla fase poetica alle fasi estetiche popolano le scelte delle interpretazioni musicali, delle messe in scena, delle riprese video, dei formati scelti, dei pubblici potenziali.¹

I casi monteverdiani di seguito affrontati – e in particolare quelli commercializzati – risultano di specifico interesse in virtù della loro lontananza nel tempo, che pone problemi di rivisitazione e di riproposizione, implicanti chiavi di lettura diverse, necessarie a comprendere e spiegare le scelte di comunicazione, in un vasto panorama che va dalla filologia al *marketing*.²

1. *Orfeo, Ulisse e Poppea* in video: le prime edizioni

L'Orfeo (Mantova 1607), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Venezia 1641) e *L'incoronazione di Poppea* (Venezia 1642), nella loro dimensione video hanno avuto per molti anni come punto di riferimento la versione messa in commercio degli allestimenti Harnoncourt - Ponnelle, portati su vari palcoscenici e finalmente videoregistrati sul finire degli anni Settanta:

L'Orfeo
1978, VHS PolyGram Decca 071 103-3

Il ritorno d'Ulisse in patria
1979, VHS PolyGram Decca 071 429-3

L'incoronazione di Poppea
1978-79, VHS PolyGram Decca 071 406-3

La fortuna della diffusione di questi video è stata favorita dal sostanziale disinteresse del circuito commerciale a produrne altre versioni, dal numero ridotto di allestimenti teatrali



monteverdiani in genere, ma soprattutto dalla valenza intrinseca di quella messa in scena, raffinata dal punto di vista della ricreazione dello spettacolo seicentesco, con la presenza dei temi del doppio e dello specchio, poi ripresi da altri; per quanto attiene alla prassi esecutiva strumentale, le versioni dirette da Harnoncourt conservano ancora oggi una loro dignità, considerando il quarto di secolo passato, mentre già all'epoca non erano esenti da difetti per quanto riguardava il cast vocale.³

Lentamente negli anni, e con tempistiche diverse per ciascuno dei tre lavori, il panorama dei video monteverdiani si è via via popolato fino ad arrivare alla raccolta olandese oggetto di questo scritto, su cui si tornerà più avanti. Si elencano intanto di seguito le versioni edite, a partire da quelle dedicate all'*Incoronazione*, che risulta il lavoro più frequentato, anche per via del fascino ingenerato da quel laboratorio che è la ricostruzione della partitura per l'esecuzione:

L'incoronazione di Poppea

- 1978 dir. Julius Rudel (VHS Lyric Distribution 8143)
- 1978-79 dir. Nikolaus Harnoncourt (VHS PolyGram Decca 071 406-3)
- 1980 dir. Alan Curtis (VHS Lyric Distribution PV 360-92)
- 1984 dir. Raymond Leppard (VHS Castle Opera CVI 2040, dal 2004 in DVD NVC Arts 0630169142)
- 1986 dir. Michel Corboz (VHS Lyric Distribution 8993)
- 1993 dir. René Jacobs (VHS Lyric Distribution 8645, dal 2000 in DVD Arthaus Musik 100.109)
- 2005 dir. Marc Minkowski (DVD Bel Air Classiques BAC 004)
- 2005 dir. Christophe Rousset (DVD Opus Arte OA 0924 D) di seguito analizzata
- 2009 dir. Emmanuelle Haim (DVD Decca B0027CAR1Q)
- 2010 dir. Harry Bicket (DVD Opus Arte OA1073D)

- 2012 dir. William Christie (DVD Virgin 0709519)
- 2012 dir. Alessandro De Marchi (DVD EuroArts 2058928).

Meno frequentata risulta la partitura de *Il ritorno di Ulisse in patria*:

Il ritorno di Ulisse in patria

- 1973 dir. Raymond Leppard (VHS Pickwick Video Screen Legend SL 2005, dal 2005 in DVD Arthaus Musik 101.101)
- 1979 dir. Nikolaus Harnoncourt (VHS PolyGram Decca 071 429-3)
- 1985 dir. Jeffrey Tate (2 VHS Home Vision RIT 02)
- 2002 dir. William Christie (DVD Virgin Classics 7243.4.90612.9.3)
- 2003 dir. Harnoncourt (nuova versione, DVD Arthaus Musik 100.352)
- 2005 dir. Glen Wilson (DVD Opus Arte OA 0926 D) di seguito analizzata
- 2010 dir. William Christie (nuova versione, DVD Dynamic 33641).

L'Orfeo, inizialmente di fatto affidato unicamente



alla versione di Harnoncourt, nell'appressarsi del quadricentenario del 2007, ha visto invece comparire sul mercato diverse edizioni:

- | | |
|------|--|
| 1978 | dir. Nikolaus Harnoncourt (VHS PolyGram Decca 071 103-3) |
| 2001 | dir. Christoph Spering (VHS Speranza Classics 2803 02 001 V) |
| 2002 | dir. Jordi Savall (DVD BBC Opus Arte OA 0842 D) |
| 2005 | dir. Jean-Claude Malgoire (DVD Dynamic 33477) |
| 2005 | dir. Stephen Stubbs (DVD Opus Arte OA 0928 D), di seguito analizzata |
| 2006 | dir. René Jacobs (DVD Harmonia Mundi HMD 9909003.04) |
| 2009 | dir. William Christie (DVD Dynamic 33598) |
| 2010 | dir. Rinaldo Alessandrini (DVD Opus Arte La Scala Collection OA1044D). |

Da rilevare poi, sintomatico del disinteresse tutto italiano per le produzioni di qualità non giubilate dal clamore mediatico, il fatto che due tra i più interessanti e riusciti allestimenti, esemplare

ciascuno a suo modo, non abbiamo trovato la via della ripresa a fini commerciali, motivo per cui si ritiene utile qui soffermarsi, pur se brevemente, su alcune loro caratteristiche. Si tratta dell'*Orfeo* diretto da Claudio Gallico a Mantova (Palazzo Ducale, Sala di Manto) nel 1990, la cui esperienza successivamente conflui nell'edizione critica della favola in musica,⁴ e di quello diretto da Roberto Gini, sempre a Mantova, nel 2007 (Teatro accademico del Bibiena). Anche questo secondo allestimento è indirettamente legato al nome di Gallico, in quanto lungamente vagheggiato e poi messo in programma, assieme alla *Fabula di Orpheo* (Mantova, Teatro accademico del Bibiena, 2006) di Poliziano, prima della prematura scomparsa (24 febbraio 2006), durante l'ultimo periodo della sua attività di presidente dell'Accademia nazionale virgiliana.

2. Inediti orfici

L'allestimento diretto da Gallico nell'agosto 1990 (Videografia n. 1) era prodotto dall'Ente lirico Arena di Verona, ma allestito a Mantova nella

sala di Manto del palazzo Ducale, scelta non per l'identificazione con il luogo della prima esecuzione,⁵ ma per la sua capienza: il numero di circa centoventi spettatori si ritiene vicino a quello presunto per la prima secentesca; per compensare il numero davvero limitato di posti disponibili erano state calendarizzate sette serate.

Il lavoro era rappresentato in forma scenica su un palcoscenico costruito a mo' di stretto camminamento lungo tutte le pareti della sala, camminamento che avvolgeva il pubblico, posto dunque al centro. Dal punto di vista scenico la scelta di Carlo Savi era stata quella di valorizzare, anche grazie a un uso discreto delle luci, soprattutto le decorazioni della sala, composte da affreschi relativi al mito di Manto, finti marmi, riquadri evocanti architetture, sottolineati da grandi cornici dorate vuote, concepite per lo spettacolo, entro le quali si muovevano e iscrivevano in talune scene i protagonisti. Di rilievo la componente coreutica, data anche dalla presenza in scena di Carla Fracci e di un numeroso corpo di ballo. Musicalmente, oltre l'alta qualità generale

dell'interpretazione, da ricordare la scelta, frutto soprattutto della dimensione limitata degli spazi scenici, di non usare il coro, affidando quindi gli interventi corali all'esecuzione a parti reali, cantate dagli stessi interpreti delle parti solistiche.

Nel quadricentenario della prima rappresentazione, sempre a Mantova, nelle date del 24 e 25 febbraio 2007, l'*Orfeo* è stato poi rappresentato al Teatro accademico del Bibiena (Videografia n. 2) nell'ambito della rassegna *I concerti dell'Accademia*, con un cast selezionato al termine del Concorso internazionale di canto *L'Orfeo di Claudio Monteverdi*, organizzato dall'Istituto internazionale per l'opera e la poesia, in collaborazione con l'Accademia nazionale virgiliana e con l'Unesco.

L'allestimento era stavolta in forma semiscenica, con abiti di scena eleganti, temporalmente non connotati né filologicamente ricostruiti, ma caratterizzati da accessori evocativi dei personaggi. Nell'occasione il Teatro accademico del Bibiena, piccolo gioiello dell'architettura settecentesca,

è stato utilizzato in tutte le sue parti, compresi i loggiati e il fondo del palcoscenico; data ancora l'esiguità degli spazi, gli strumentisti sono stati collocati sul palcoscenico stesso e nelle logge sovrastanti il palco, che ospitavano talvolta anche i cantanti; presente il coro, mentre ridottissima è stata la funzione dedicata al ballo.

Le parti vocali, com'era nello spirito del concorso internazionale, sono state affidate ognuna a un interprete diverso, evitando il consueto ricorso all'assegnazione multipla di ruoli a un solo interprete, uso quest'ultimo, va ricordato, pur presente nell'esecuzione del 1607. Parallelamente al trattamento dell'organico vocale, anche quello strumentale proponeva una considerevole schiera di specialisti. Praticamente si assisteva al dispiegamento di un vasto organico quale è possibile immaginarlo sulla base della tavola degli strumenti prescritti da Monteverdi nelle partiture a stampa, e ciò al contrario di quanto solitamente siamo abituati ad ascoltare, per scelte stilistiche, di disponibilità di strumentisti validi, strategiche o meramente economiche.

In conseguenza di tale scelta radicale e compiuta con decisione, la caratteristica saliente di questa esecuzione era data dallo stupendo suono, frutto dello studio capillare della concertazione del basso continuo, strettamente basato sull'interpretazione acribica delle didascalie di cui altrettanto acriticamente Monteverdi ha voluto disseminare la sua partitura. Gini ha insomma curato all'estremo la parte strumentale, in ciò mettendo a buon frutto la sua formazione e attività di violista da gamba – come era Monteverdi – di musicista insomma che dal di dentro interpreta gli impasti strumentali, quand'anche non vocali, voluti e ricercati dall'autore. Scrive lo stesso direttore:

[...] è possibile ipotizzare che per Monteverdi tutto il mondo espressivo di cui egli coscientemente si sentiva il creatore e il più geniale rappresentante, non potrebbe essere stato mai espresso se non, appunto, in musica. Nello studio e nella ricerca, che io auspico possa non avere mai fine (malgrado il decadimento interpretativo che spesso si ravvisa nelle moderne esecuzioni del repertorio antico),



si presenta il medesimo ostacolo: come poter dimostrare una teoria – per esempio – sulla pratica del basso continuo oppure sull'ornamentazione, senza regole chiare, dimostrabili in assoluto? Ma è proprio la mancanza di un dogma assoluto e la conseguente ricerca di una propria pratica fondata su esperienza, studio e investigazione degli affetti umani che può dar la chiave per ritrovare nella musica la Perfezione della moderna musica. L'Orfeo, unitamente al Vespro della Beata Vergine, rappresenta la completezza, un'esperienza totale; esso è la somma di tutta la pratica che non ha bisogno di farsi teoria. [...] La musica di Monteverdi è come se diventasse il teatro perfetto. Se noi interpreti, con umiltà e pazienza leggiamo con precisione i segni scritti, le note, le pause, senza la superficialità che spesso, ahimè, è imposta dal tempo limitato di preparazione, scopriamo che un regista di genio ha già dato alle parole tutta l'intenzione drammatica e la tensione psicologica. Il 'recitar cantando' infatti, nella sua definizione di forma "mezzana" tra il parlare e il cantare, è la chiara indicazione di come il compositore-regista voglia che le frasi vengano dette in musica. [...] L'Orfeo infatti non è un'opera: è una Favola in

musica. All'interprete resta di rendere le note così come sono scritte, con la precisione meticolosa che Monteverdi usa nella stampa. È questo il lavoro dell'interprete: essere al servizio della musica e dell'autore, interpretarne i segni con umiltà per intuire l'intenzione del suo pensiero, evitando di piegare la musica alla vanagloria di concertista.⁶

3. Orfeo, Ulisse e Poppea: analisi di un'integrale olandese in video

Come per un destino ricorrente, riferendoci a quanto detto a partire dalla versione Hamoncourt, anche la triplice realizzazione dei lavori scenici monteverdiani prodotti da De Nederlandse Opera per la direzione di Stephen Stubbs (Videografia n. 3), a fronte di uno strumentale generalmente di buon livello (per L'Orfeo spicca, accanto all'ensemble Tragicommedia, il Concerto Palatino), spesso problematica è la componente vocale.

Non di sola prassi musicale si deve qui però parlare, ma anche dell'allestimento e della sua ripresa, due elementi di 'lettura' che connotano

profondamente la realizzazione scenica e la sua fruizione. L'Orfeo, all'epoca rappresentato su una «angusta Scena» (o su una «augusta Scena»?)⁷ viene ora riallestito in teatro, ripreso con più telecamere, sottoposto al montaggio e alle tecniche di postproduzione, fruito attraverso un video, insomma, viene 'tradotto' più volte.

Nell'Introduction che apre i due dvd de L'Orfeo, a proposito del problema della messa in scena, il protagonista John Marc Ainsley ricorda la dimensione 'epica' del lavoro di Monteverdi, e d'altra parte l'allestimento che si deve a Pierre Audi, Michael Simon, Jorge Jara e Jean Kalman, ci fa dimenticare subito di essere in un teatro, immergendoci nella Favola in musica con l'ausilio di pochi eleganti elementi evocativi: un sapiente uso delle luci e dell'oscurità, costumi eleganti ed essenziali, un cerchio d'acqua, i cui riflessi animano negli inferi anche il fondale, e una linea formata da un basso muretto a secco, che poi sparisce nel palcoscenico lasciando apparire la fessura infernale, nella quale scenderà il protagonista.



L'Orfeo di Monteverdi va probabilmente più 'rappresentato' nel senso accademico, che 'finto' nel senso teatrale. Ecco allora che la produzione olandese brilla per misura, riservatezza, pur essendo allestita in un teatro, e con in scena un coro dalle dimensioni sicuramente eccedenti quelle originali, ma ben istruito, con una dizione che rende finalmente comprensibili le parole. La presa del suono e il bilanciamento tra suoni degli strumenti e delle voci sono buoni, in tutte e tre le opere, e si consideri l'inclemenza della ripresa dal vivo.

John Mark Ainsley (Orfeo), con il suo ottimo timbro e una buona presenza scenica, brilla come miglior protagonista della trilogia, compie pochi movimenti, ma decisi e giusti, e il suo volto cattura lo spettatore, dal video molto più che in teatro; talvolta cede a qualche 'veniale' eccesso vocale, come sulle parole «tartarei numi». Juanita Lascarro (Euridice), come spesso succede per le parti 'secondarie', ossia quantitativamente poco impegnate, risulta attenta, ma fuori stile. David Cordier (La Musica), pur con una voce interessante, eccede nell'interpretazione del

Prologo, nel quale anche la tradizione suggerirebbe una presenza più distaccata, mentre Brigitte Balleys (La Messaggera), in un eccessivo *stop and go* canoro, corre sulla maggior parte delle parole, e si ferma troppo, e liricamente, su altre.

Le inquadrature, venendo alla regia di questo dvd, sono generalmente giuste e curate, e comunque di facile realizzazione data la semplicità della scena e la relativa staticità dei personaggi, mentre qualche raro problema è dato dalla scelta di usare poca luce.

Il primo dvd, e il secondo atto, si chiudono con Orfeo che passa il liquido cerchio con Euridice tra le braccia, calandosi nel regno delle ombre, con un sottofondo di timpani e un tenue rumore di acque. Nel terzo atto, Michael Chance (La Speranza), ripresa dall'alto, si presenta con una buona voce, anche se a tratti aggressiva; curata appare anche la ripresa dell'arrivo di Caronte, con il cerchio d'acqua e il lungo bastone in posizione secante, e buona risulta la prestazione vocale di Mario Superi, che lo interpreta. Orfeo

scende nella lunga fessura ricavata nel palco, dove prima aveva posta Euridice, e da lì canta «Possente spirto». Singolare è che il più difficile vocalizzo della *Favola*, «Orfeo son io», sia cantato dal protagonista steso in terra (ma nelle tre produzioni olandesi troveremo questa scelta teatrale anche in altri casi). Orfeo comincerà poi ad alzarsi, e la telecamera («Rendetemi il mio ben») lo seguirà con cura nei piccoli movimenti curvilinei. Lo specchio d'acqua si accende ora di fiamme al passaggio di Orfeo, e compaiono Bernarda Fink (Proserpina) e Dean Robinson (Plutone), entrambi con una buona vocalità, ma eccessiva attorialmente la seconda, il che può accadere quando il timore della fissità della scena fa compiere scelte errate a chi non confida a fondo nel potere della musica. La parte finale fa duellare nei vocalizzi Orfeo e Apollo (Russel Smythe), che regge il confronto, anche se lo stile di Orfeo si conferma maggiormente congruo.

Per venire agli altri aspetti dei dvd, tutti (anche *Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'incoronazione di Poppea* di cui si dirà tra breve) offrono la



possibilità di sottotitoli in tedesco, inglese, spagnolo, francese, italiano, olandese, e una parte di *Extra Features*, comprendente: *Illustrated synopsis*, *Cast Gallery* e una *Introduction*. Nel *booklet* allegato non è purtroppo mai riportato il libretto, e le note introduttive, affidate in questo caso al direttore Stephen Stubbs (in inglese, francese, tedesco, ma non in italiano, reputando probabilmente l'editore discografico essere il pubblico italiano disinteressato a un capolavoro italiano), come al solito non danno conto dell'edizione musicale usata; riportano però un breve scritto sui possibili criteri di scelta degli strumenti da usare: associati ai diversi ruoli, ai diversi cambiamenti di affetto (vedi le nove indicazioni per il continuo nei punti in cui canta Orfeo), ai luoghi e alle atmosfere (vedi la triade Arcadia-Ade-Arcadia), e associati per sonorità (vedi Caronte/regale), per stili e contesto (scelta ritenuta improbabile per Monteverdi), per simbolismi (ipotesi affascinante, ma da trattare con grande cautela, anche per evitare rigidità nelle destinazioni strumentali). Troviamo inoltre nell'*Introduction* stralci delle

prove, e interviste a Ainsley, Audi e Stubbs. Il *punctum dolens* è rappresentato dal disinvolto intervento introduttivo di Menno Feenstra, che infila in pochi secondi tre imprecisioni di non trascurabile entità: chiama Accademia degli Intellettuali l'originale Accademia degli Invaghiti; mostra da una guida di Mantova quello che secondo lui è palazzo Ducale, luogo della rappresentazione seicentesca, mentre si tratta di tutt'altro punto della città (palazzo Canossa); ma soprattutto mostra, dalla stessa guida, un'altra foto raffigurante la settecentesca sala degli Specchi, come se fosse la sala della rappresentazione originale; non solo però *L'Orfeo* non fu rappresentato lì, ma quella non è neppure la sala degli specchi in uso al tempo di Monteverdi, come da tempo dimostrato.⁸

Come per buona parte della produzione operistica del passato, problemi di tagli si pongono per *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Videografia n. 4), sia per la lunghezza del lavoro, sia perché non tutte le parti sembrano scritte da Monteverdi. Wilson si spinge inoltre a dire, esagerando, che

una ricostruzione totale dell'originale, oggi impossibile, risulterebbe per gli ascoltatori «exotic and incomprehensible as Nô theatre to an audience of western tourists». Per renderla fruibile oggi, ha dunque ritenuto opportuno operare «considerable cutting and rearrangement of order» e, intervistato nell'*Introduction*, sostiene di aver eliminato, per andare al cuore della narrazione, tutte le parti musicali inutili, praticamente quelle reputate non scritte da Monteverdi. Al proposito va subito detto che i tagli – di diversa entità, da poche battute a più scene – non risolvono decisamente il problema della lunghezza dell'opera, appesantita inoltre da un andamento troppo lento. Per quanto riguarda la parte strumentale, Wilson sostiene la sua scelta di utilizzare solamente undici strumentisti; questo sia perché il continuo deve consentire ai cantanti una libertà di espressione sia perché, dice, è storicamente fondata la scelta di usare pochi strumenti per l'intera opera; usare qui gli strumenti adoperati per *L'Orfeo*, contrasterebbe con l'essenzialità economica delle orchestre veneziane, lontane dal *reservato* Rinascimento.



Intervistato nell'*Introduction*, che contiene anche stralci delle prove e interventi del direttore e del protagonista, il regista Audi spiega di aver voluto rendere, avendo in mente la pittura di Memling, l'austerità della musica e l'ambiguità sessuale attraverso un uso di scene moderne e di costumi che definisce 'post medievali'.

L'opera si apre nel silenzio, con Anthony Rolfe Johnson (Ulisse) che traccia un cerchio con la spada; in scena, appena l'essenziale, una grande roccia sulla sinistra, e sulla destra una massiccia struttura in legno, che allude a una nave. Nel *Prologo* si alternano un bravo Brian Asawa (*L'Humana fragilità*), che poi sarà Anfinomo, un impreciso Jaco Huijpen (*Tempo*), che invece più avanti darà buona prova vocale come Antinoo, una corretta Monica Bacelli (*Fortuna*), che poi sarà Melanto, con qualche eccesso negli acuti, e una discreta Machteld Baumans (*Amore*).

Graciela Araya (Penelope) interpreta intensamente ma rigidamente il suo ruolo, con un colore scuro; Mark Tucker (Eurimaco),

nel duetto con Melanto è meno preciso e convincente rispetto ad altre sue prove monteverdiane – era stato uno splendido Orfeo nell'edizione mantovana del 1990 – ma tornerà più avanti a buoni livelli; Ulisse appare impacciato, e non convince né come cantante, nonostante l'impegno, né come attore; e la soluzione scenica di scompigliargli i capelli per trasformare lo «sconosciuto in semblante canuto», aggrava l'effetto.

A seguire incontriamo una buona prova vocale di Diana Montague (Minerva), che rimarrà costante per tutta l'opera. Discreta anche la presenza di Adrian Thompson (Eumete), seppur con qualche incertezza nelle fioriture e nella pronuncia (ma quest'ultimo è un difetto generale della produzione). La prova di Alexander Oliver (Iro) è di difficile valutazione per via della scelta registica di sottolinearne l'aspetto vorace e di rendere caricaturali i vocalizzi; il tutto giustificato, anche più avanti, dalle didascalie («parte ridicola»), ma ciò produrrà, con Iro solo in scena, l'interminabile apertura del terzo atto. In questo primo atto i

tagli notevoli riguardano le pp. 29-31, 34 (il riferimento da qui in avanti è alle edizioni curate da Malipiero),⁹ tutta la scena V (*Nettuno sorge dal mare, e Giove*), la scena VI (*Coro di Feaci in nave, poi Nettuno*) di pp. 37-47, e la fine del duetto Minerva Ulisse a pp. 65-66; tali interventi sono solitamente legati da raccordi strumentali; la scena X, inoltre, inizia con il recitativo di Melanto, come nel libretto veneziano, anziché con i versi di Penelope.

Il secondo atto si lega al primo con la prevista *Sinfonia*, senza cambi di scena, e il buon esordio di Toby Spence (Telemaco). Qui le modifiche apportate sono più complesse, e comprendono per esempio il taglio dalla scena II delle poche parti di Ulisse, il taglio della prima parte della scena III (pp. 95-99) con l'inizio dell'incontro tra Telemaco e Ulisse, che riporta la didascalia «Scende dal Cielo un raggio di fuoco, sopra il capo d'Ulisse, s'apre la terra e Ulisse si profonda». Con il cambio di dvd troviamo in scena un trono essenziale in legno, e un'anticipazione della scena IX (Telemaco e Penelope, pp. 135-139),



per tornare poi alla scena IV (p. 103). Segue una non convincente prova di Christopher Gillett (Pisandro). Spreca musicalmente e registicamente è l'occasione drammatica offerta dall'annuncio di Eumete a Penelope («Ulisse è vivo»), mentre alla didascalia «Qui vola sopra il capo dei Proci un'aquila» viene dato corpo di vero uccello, che dopo un brevissimo volo va a posarsi sul trono (trovata invero incongruente con l'essenzialità dell'impianto registico). Nella sezione che segue, oltre alla buona prova di Minerva, continua la prassi dei piccoli tagli e si segnala lo scambio delle parti di Anfinomo e Pisandro. Al momento della prova dell'arco, Ulisse scocca la freccia, tuona come da libretto, la scena si riempie di fiamme, e in pochi secondi, impugnate due spade, Ulisse elimina i Proci, il tutto purtroppo in maniera poco sciolta, laddove ci si aspetterebbe ben altra prestanza scenica. Qui Minerva non «apparisce in macchina», come recita il libretto, ma è già in scena, e ripresa sullo sfondo di Ulisse. Nel terzo atto ancora da segnalare un vasto taglio, riguardante Minerva e Giunone da scena VI a scena VIII (pp. 186-

202), mentre l'opera si avvia verso la fine ancora lentamente, nonostante le indicazioni di *Allegro*. Incongruo con il rigore dell'allestimento, nel duetto finale sorprende un montaggio poco interessante dei volti di Penelope e Ulisse, peraltro a grandezza diversa, alternati o congiunti a seconda della presenza in partitura.

L'incoronazione di Poppea (Videografia n. 5) è una di quelle opere che pone un gran numero di problemi di riorganizzazione della partitura; inutilmente cercheremmo però queste informazioni nel *booklet*, dove il direttore Rousset dedica spazio all'opera a Venezia e alle caratteristiche dei personaggi, e dove dopo aver detto dell'esistenza di due diverse fonti manoscritte, una a Venezia, l'altra a Napoli, nulla precisa sul loro uso. Vero è che non si pretende qui una edizione critica della registrazione, ma non ci vorrebbe poi molto a inserire un elenco delle principali scelte operate. Solitamente invece i direttori sembrano pensare che queste siano questioni a loro riservate, e non considerano quella fascia di pubblico, particolarmente presente per

questo repertorio, popolata di studiosi, interpreti o ascoltatori, interessati a questi aspetti. Rousset ci informa solamente, per quanto riguarda le parti vocali, che è rimasto «as faithful as possible to the keys in which the roles were written in the manuscripts». Troviamo dunque, per il ruolo di Nerone, originariamente un castrato, un mezzo soprano, e così per Amore e Valletto. Ottone è affidato a un controtenore, mentre Nutrice e Arnalta sono impersonate da due uomini. Rousset dichiara di aver applicato il minor numero di tagli possibile, e limitato l'uso dei ritornelli.

Per quanto riguarda le scelte relative all'orchestrazione, l'organico è ridotto, e consiste di due violini, una viola, un violoncello, un basso, due clavicembali e due liuti, oltre a strumenti altrove specificati da Monteverdi: flauti dritti, cornetti, arpa, viola da gamba e organo. Le voci, per rispettare l'uso del 'parlar cantando', sono sostenute dal minimo di strumenti possibile.

Relativamente ad altre scelte operate, nell'*Introduction* sia il regista sia van der Kamp



(Seneca) sottolineano la valenza del tema della passione, reso con accenni di erotismo, sempre però contenuto, essendo Audi attento, come abbiamo già visto in *Orfeo*, a evitare la magniloquenza scenica. Interessa invece al regista sottolineare la sensazione di solitudine dei personaggi, accentuata dalla presenza di pochi elementi, a rendere quasi una forma semiscenica, come peraltro nei due allestimenti appena affrontati; scelta naturale - aggiungiamo noi - per lo spettacolo accademico mantovano, ma che risulta troppo radicale per le opere veneziane, che certo potrebbero prevedere apparati scenici più sontuosi.

In tale situazione, per la regia televisiva anche in questo caso rimane ben poco da fare, se non seguire i cantanti e sottolineare i loro caratteri, come nelle inquadrature dal basso dedicate a Seneca, ad amplificarne l'altezza morale; disturbano talora alcuni errori di ripresa, che potevano essere evitati, per esempio quando il chitarrone si frappone tra la telecamera e i cantanti («Sento un certo non so che»); in altri casi non disturba che l'orchestra sia presente con

discrezione nell'inquadratura, ma deve essere una scelta, non un errore. Infine, sempre per la parte scenica, è da ricordare la bellezza dei costumi, in particolare quelli riservati ad Arnalta, costituiti da assemblaggi barocchi di cartigli.

La *Sinfonia* iniziale è tratta dal manoscritto di Napoli, che si scopre pian piano essere la base del lavoro direttoriale di contaminazione delle due fonti: anche il *Ritornello*,¹⁰ per esempio, è da lì preso (appendice, p. 253, nota 2), così a p. 14 ecc.

Riferendosi alla morale dell'Accademia degli Incogniti di cui faceva parte il librettista Busenello, è in scena una grande sfera, su cui sarà Amore, che regge il mondo; nel *Prologo*, Elena Fink (Fortuna) e Wilke Te Brummelstroete (Virtù), presentano una pronuncia difettosa, per gemmazione o al contrario per scempiamento delle consonanti, caratteristica purtroppo comune a gran parte del cast; entrambe forzano troppo in alcune note, soprattutto Virtù, che sarà più efficace nella parte di Pallade; decisamente migliore la voce di Sandrine Piau (Amore) che

anche come Damigella fornisce una buona prestazione.

Ottone, affidato al controtenore Michael Chance, ha una buona voce, corretta, anche se in alcuni momenti, in particolare all'inizio, quasi vuota, senza passione; bene i due soldati, soprattutto quello interpretato da Tucker. La Poppea di Cynthia Haymon inizia bene ma risulta incostante, tradendo da subito delle sbavature, per poi cadere in alcuni errori (come in «che di voce si amara») che forse si potevano correggere in fase di postproduzione; perplessi lascia anche l'inizio di «Fammi sposa» (atto II, scena 12); spesso inoltre la voce di Poppea non corre, ma essendo questo un difetto comune a molti, l'osservazione può essere girata al direttore, i cui tempi risultano troppo lenti anche laddove la musica permetterebbe di far scorrere l'azione musicale.

Brigitte Balleys (Nerone) fornisce in generale una buona prova (a parte la scena X, dove i troppi errori ne rovinano la sensualità), ma la sua interpretazione a tratti risulta eccessiva; anche

Arnalta di Jean-Paul Fouchécourt, pur non esente da sbavature, è di buon livello (soprattutto nel secondo atto) ma con alcuni eccessi interpretativi.

Qualche tratto eccessivamente 'lirico' presenta l'Ottavia di Ning Liang («Disprezzata regina»), sottoposta a discutibili scelte registiche: sulle parole «Errò la superficie», Audi la fa strisciare in terra, e questo destino non tocca solo a lei. Dominique Visse (Nutrice), che offre una buona esecuzione in alcuni tratti, in altri risulta troppo caricata, così come più avanti la Drusilla di Heidi Grant Murphy. Harry van der Kamp (Seneca), è ben calato nella parte, ma incerto su alcune note, soprattutto nella parte più bassa della tessitura. Vivace, forse troppo, l'interpretazione del Valletto di Claron McFadden («E son canzoni»), ma probabilmente il regista ha deciso di usare l'arma del contrasto per movimentare una esecuzione improntata come già detto a una lentezza eccessiva.

Nel secondo atto, media la prestazione di Nathan Berg (Mercurio), mentre quella di Tucker, ora Lucano, procede tra momenti buoni

e altri meno buoni (le note alte su «glorie»);¹¹ ben altra sintonia tra voci 'soavi' ci vorrebbe poi per il duetto Nerone Lucano della scena VI («Cantiam»), connotato registicamente dall'ambiguità erotica. Sempre nel II atto si segnala il taglio della scena VIII (*Ottone solo*), e nel III atto, connotato da un grande drappeggio color ruggine sullo sfondo e da luci di crepuscolo, l'adozione dell'ordine fornito dal libretto relativamente all'inversione della scena VI (*Arnalta sola*) con la scena VII (Ottavia, «A Dio Roma»); viene qui inoltre eseguita la *Sinfonia* contenuta solamente nel manoscritto di Venezia. La prassi teatrale fa mantenere per la chiusura il duetto Poppea Nerone («Pur ti miro pur di godo»), con tutta probabilità di altro autore, ma quasi sempre inserito negli allestimenti.

Si può infine notare che, stante l'effetto di eccessiva lunghezza dell'opera, nel momento in cui si decide per l'adozione dei tagli si potrebbe probabilmente scendere decisamente al di sotto delle tre ore di durata dello spettacolo, e lo stesso dicasi per *Il ritorno di Ulisse in patria*; peraltro il

dvd consente di selezionare, anche saltandole, le scene, e quindi un'operazione complementare potrebbe utilmente prevedere una versione fortemente accorciata in teatro, e una integrale in dvd, riprogrammabile, evitando peraltro di confondere quelle che di fatto sono due categorie estetiche, quella dello spettacolo dal vivo e quella dello spettacolo riprodotto.

Roberto Giuliani è professore di Musica e mass media presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma. Ha insegnato *Discografia e videografia musicale* nelle Università di Lecce, Macerata, Napoli, Parma e Roma. È consulente scientifico della Discoteca di Stato di Roma, e componente del Comitato scientifico internazionale del progetto *Musica nel 900* italiano. Ha progettato e condotto programmi per la Rai, ed è stato tra l'altro consulente scientifico del MIUR e della Fondazione Bellonci Premio Strega, componente della *Consulta per lo spettacolo* del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, del Consiglio Direttivo della Società Italiana di Musicologia e della National Branch dell'International Association of Sound and Audiovisual Archives. Ha pubblicato studi sulla musica italiana del Novecento e sui rapporti tra musica e nuovi media, tra i quali il volume *La musica nel cinema e nella televisione*.



VIDEOGRAFIA

1. *L'Orfeo*

Direzione Claudio Gallico
Regia Beppe Menegatti
Scene e costumi Carlo Savi

La Musica, Ninfa Marinella Pennicchi
Orfeo Mark Tucker
Euridice Silva Pozzer
Messaggiera Cristina Miatello
Speranza, Proserpina Paola Fornasari Patti
Caronte Gregory Reinhart
Plutone, Pastore Michele Pertusi
Apollo, Pastore, Spirito Mario Bolognesi
Pastore, Spirito Claudio Cavina
Pastore, Spirito Gastone Sarti

Ensemble strumentale La Gioiosa Marca
Concerto Palatino

2. *L'Orfeo*

Direzione Roberto Gini
Regia Gianfranco De Bosio
Collaborazione alla regia Federica Restani
Coreografia Chiara Olivieri
Coordinamento artistico Paola Besutti

La Musica Pretty Yende (Sud Africa)

Orfeo, Apollo Fernando Guimaraes (Portogallo), Baltazar Zuniga (Mexico)
Euridice Eva Juarez (Spagna)
Messaggiera Anita Huszar (Ungheria)
Speranza Adrienn Miks (Ungheria)
Caronte Yang Shen (Cina)
Proserpina Eva VAREHELY (Ungheria)
Plutone Lee Dong-Huan (Sud Corea)
Ninfa Agnieszka Drozdowska (Polonia)
Pastori Barnabas Hegyi (Ungheria), Zoltan Megyesi (Ungheria), Luca Cervoni (Italia), Lukasz Rosiak (Polonia)
Spiriti Jung-Yong Kim (Sud Corea), Adam Margulies (U.S.A.), Lukasz Rosiak (Polonia)

Ensemble vocale D.S.G. (dir. Michele Vannelli): soprani I Chiara Molinari, Francesca Santi, Sonia Tedla; soprani II Valentina Betti, Miriam Montero, Lucia Napoli; Altì Jacopo Facchini, Francesco Giusti, Germana Schiassi; tenori I Alberto Allegrezza, Michele Concato; tenori II Nicola Bonazzi, Daniel Schostok, Michele Vannelli; baritoni Gianni Grimandi, Gabriele Lombardi, Michelangelo Stanzani Maserati; bassi Riccardo Parmeggiani, Alberto Salarelli, Alessandro Tabarroni

Ensemble Concerto (dir. Roberto Gini): violini Daniela Beltraminelli, Claudia Combs, Rossella Croce, Mary Riccardi; viole Massimo Percivaldi, Geraldine Roux; violoncelli e viole da gamba Marco Angilella, Perikli Pite, Silvio Righini; violone e lirone Sabina Colonna Preti; contrabbasso da gamba Patxi Montero; flautini Daniele Bragetti, Petr Zejfart; arpa

doppia Elena Spotti; chitarroni Eduardo Egüez, Maurizio Martelli, Miloslav Študent; clavicembali Roberto Gini, Marcello Rossi; organi di legno e regale Sara Dieci, Mario Martinoli

Concerto Palatino (dir. Bruce Dickey): cornetti Bruce Dickey, Gawain Gleton; tromboni Simen van Mechelen, Catherine Motuz, Bernhard Rainer, Charles Toet, Henning Wiegräbe; clarini Matteo Frigè, Guido Guidarelli

3. *L'Orfeo*

Direzione Stephen Stubbs
Preparazione ensemble vocale Winfried Maczewski
Regia Pierre Audi
Scenografia Michael Simon
Costumi Jorge Jara
Luci Jean Kalman

La Musica David Cordier
Orfeo John Mark Ainsley
Euridice Juanita Lascarro
Messaggiera Brigitte Balleys
Speranza Michael Chance
Caronte Mario Luperi
Proserpina Bernarda Fink
Plutone Dean Robinson
Apollo Russel Smythe
Ninfa Suzie Le Blanc
Pastore, Eco, Spirito Jean-Paul Fouchécourt
Pastore, Spirito Russel Smythe



Pastore, Spirito Douglas Nasrawi
Pastore Dean Robinson

Tragicommedia e Concerto Palatino

Produzione De Nederlandse Opera
 Registrazione live Het Muziektheater di Amsterdam,
 luglio 1997
 © 2005 Opus Arte OA 0928 D, tempo totale 176
 minuti c.
 2 DVD, PAL, 16/9 anamorfico, formati audio: LPCM
 Stereo, Digital DTS Surround

4. *Il ritorno d'Ulisse in patria*

Direzione Glen Wilson
 Regia Pierre Audi
 Scene Michael Simon
 Costumi Jorge Jara
 Luci Jean Kalman

L'Humana fragilità, Anfinomo Brian Asawa
Tempo, Antinoo Jaco Huijpen
Fortuna, Melanto Monica Bacelli
Amore Machteld Baumans
Ulisse Anthony Rolfe Johnson
Penelope Graciela Araya

Telemaco Toby Spence
Pisandro Christopher Gillett
Eurimaco Mark Tucker
Iro Alexander Oliver
Eumete Adrian Thompson
Minerva Diana Montague

Baroque ensemble
 Clavicembalo Glen Wilson; liuto Dieter Kirsch;
 tiorba Mike Fentross; violoncello Lucia Swarts; violini
 Johannes Leertouwer, Mariëtte Holtrop; viole George
 Willms, David Willms; basso Thom de Ligt; flauti
 diritti Marijke Miessen, Pia Elsdörfer

Produzione De Nederlandse Opera
 Registrazione live Het Muziektheater di Amsterdam,
 luglio 1994
 © 2005 Opus Arte OA 0926 D, tempo totale 176
 minuti c.
 2 DVD, PAL, 16/9 anamorfico, formati audio: LPCM
 Stereo, Digital DTS Surround

5. *L'incoronazione di Poppea*

Direzione Christophe Rousset
 Regia Pierre Audi
 Scene Michael Simon

Costumi Emi Wada
 Luci Jean Kalman

Poppea Cynthia Haymon
Nerone Brigitte Balleys
Ottavia Ning Liang
Ottone Michael Chance
Seneca Harry van der Kamp
Drusilla Heidi Grant Murphy
Arnalta Jean-Paul Fouchécourt
Nutrice, Familiare Dominique Visse
Valletto Claron McFadden
Fortuna Elena Fink
Amore, Damigella Sandrine Piau
Virtù, Pallade Wilke Te Brummelstroete
Mercurio, Console Nathan Berg
Soldato, Lucano, Tribuno, Familiare Mark Tucker
Soldato, Liberto, Tribuno Lynton Atkinson
Littore, Familiare, Console Romain Bischoff

Les Talens Lyriques

Produzione De Nederlandse Opera
 Registrazione live Het Muziektheater di Amsterdam, luglio
 1994
 © 2005 Opus Arte OA 0924 D, tempo totale 219 minuti c.
 2 DVD, PAL, 16/9 anamorfico, formati audio: LPCM Stereo,
 Digital DTS Surround



Note

- 1 DAY TIMOTHY, *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven – London, Yale University Press, 2000; GIULIANI ROBERTO, *Il madrigale nel xx secolo. Musicologia, discografia, prassi*, in Atti del Colloquio internazionale di discografia e videografia (Roma, 25-28 ottobre 1992), Roma, I.R.TE.M. [1997] (Quaderni dell' I.R.TE.M., serie 3: Atti, n. 7), 1995, pp. 33-43; NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Torino, Edt, 1989).
- 2 GIULIANI ROBERTO, *La diffusione del madrigale monteverdiano attraverso le fonti sonore: edizioni, prassi esecutiva e ricezione*, in Atti del convegno internazionale Claudio Monteverdi. Studi e prospettive, a cura di Besutti Paola, Gialdroni Teresa M. e Baroncini Rodolfo, Firenze, Olschki (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Miscellanea, 5), 1998, pp. 171-189; GIULIANI ROBERTO, *Monteverdi Opera in DVD*, «Early Music», XXXIV/4, 2006, pp. 701-702; GIULIANI ROBERTO, *Per una storia dell'interpretazione: L'Orfeo di Monteverdi su cd e dvd*, in *Claudio Monteverdi. L'Orfeo. Rinaldo Alessandrini. Teatro alla Scala*, Milano, Musicom – Electa – Rai Trade – Intesa Sanpaolo (libro + 2 cd + dvd), sezione *Media* del dvd Musicom MC 1001, 2010, pp. 1-25.
- 3 HARNONCOURT NIKOLAUS, *Musik als Klangrede*, Salzburg – Wien, Residenz Verlag, 1982 (Engl. Transl., *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*, Portland, Amadeus Press, 1988).
- 4 MONTEVERDI CLAUDIO, *L'Orfeo*, hrsg. von Gallico Claudio, Mainz, Eulenburg, 2004.
- 5 BESUTTI PAOLA, *The 'Sala degli Specchi' uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, «Early Music», XXVII/3, 1999, pp. 451-464; BESUTTI PAOLA, *Luoghi musica e identità al tempo di Monteverdi: la sala di 'Orfeo' e altri spazi della 'rappresentazione'*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova Il Rio, 2015, pp. 108-130.
- 6 GINI ROBERTO, *Un'interpretazione serva della musica*, in *L'Orfeo favola posta in musica da Claudio Monteverdi*, a cura di Besutti Paola, Mantova, Tre lune, 2007, pp. 62-67: 64-65.
- 7 BESUTTI PAOLA, *Spaces for Music in Renaissance Mantua*, in *Monteverdi Companion*, ed. by John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 76-94.
- 8 BESUTTI, *'The Sala'*, cit.
- 9 MALIPIERO GIAN FRANCESCO, a cura di, *L'incoronazione di Poppea. Drama in musica rappresentato in Venetia nel Teatro Grimano, l'Anno 1642. Poesia di Gio. Francesco Busenello. Musica di Claudio Monteverdi*, Wien, Universal Edition, 1931.
- 10 MALIPIERO, *L'incoronazione*, cit., p. 11.
- 11 Ivi, p. 143.



Il nuovo decreto ministeriale per le performing arts. Logiche, prospettive e criticità sistemiche

di Maurizio Cocciolito

1.1 Logiche e criticità

Il nuovo assetto che regola oggi i finanziamenti per lo spettacolo dal vivo ha avuto un *iter* lungo e complesso, iniziato dal dicastero presieduto dall'ex ministro Bray e giunto a compimento con l'attuale ministro Franceschini. Come tutte le riforme o gli interventi di trasformazione attuati in ambiti così ampi e consolidati, ha sconvolto la filiera delle arti performative, finora saldamente stabilizzate sul meccanismo dei finanziamenti statali.

Il Decreto 01.07.2015¹, il nuovo Decreto sullo spettacolo dal vivo, recita testualmente: “*Nuovi criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo*”, a valere sul fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163².

Dovrebbe essere il segno chiaro e tangibile di una forte inversione di tendenza per lo spettacolo dal vivo, sia dal punto di vista normativo sia relazionale. Invece oggi, da presidente della Società della Musica e del Teatro “Primo

Riccitelli” di Teramo, un ente con una storia quasi quarantennale ora azzerato dal FUS, devo interrogarmi con criticità e invitare alla riflessione sui risultati conseguiti in questa prima fase di attuazione. Ovvero se le innovazioni proposte come obiettivo sono state raggiunte, se la semplificazione dei vari passaggi strutturali è stata conseguita, se si sono create le basi per un nuovo sistema normativo, economico, funzionale nelle risposte e corretto nei contenuti. Sostanzialmente bisogna comprendere se e come questo nuovo sistema è la risposta attesa al bisogno di razionalizzazione normativa e di riordino con un nuovo decreto supportato da complesse formule matematiche che ne costituiscono parte integrante e smentiscono l'aspirazione alla semplificazione burocratica.

Nell'ottica del doveroso superamento del vecchio meccanismo dei cosiddetti finanziamenti a pioggia, non può tuttavia essere avallata una riforma che tiene conto solo parzialmente della qualità artistica, della correttezza amministrativa, dei risultati numerici e sociali relativamente



alle presenze di pubblico. Il decreto tenta con scarsi risultati, nella sua ampia articolazione, la semplificazione del percorso che i soggetti attuatori dello spettacolo dal vivo devono intraprendere, coniugando il momento qualitativo con quello quantitativo. Il dettaglio degli articoli e degli allegati è complesso, poco comprensibile e spesso non attinente ai parametri specifici delle attività di riferimento.

Le realtà aziendali di spettacolo devono intervenire con simulazioni quali quantitative in grado di verificare l'impostazione normativa e i risultati che si conseguiranno.

L'attenzione prova a spostarsi allora su quello che dovrebbe essere l'aspetto innovativo del decreto, quello legato alla multidisciplinarietà e alle azioni trasversali, in equilibrio tra sperimentazione e contaminazione tra le arti. È, almeno nelle intenzioni, la volontà di intraprendere un percorso verso la riforma radicale delle *performing arts* attraverso una legge quadro che superi l'obsoleta legge n. 800 del 1967³, abolendo le attuali rendite

di posizione che hanno finora ingessato il sistema delle contribuzioni statali.

Tre sono le attività considerate per l'intervento finanziario dello Stato:

- 1 Produzione;
- 2 Programmazione;
- 3 Promozione.

Gli obiettivi strategici sono invece sette:

- 1 sviluppo del sistema favorendo la qualità dell'offerta anche a carattere multidisciplinare, la pluralità delle espressioni artistiche, i progetti innovativi;
- 2 promozione dell'accesso;
- 3 ricambio generazionale;
- 4 riequilibrio territoriale;
- 5 diffusione dello spettacolo anche con iniziative coproduttive;
- 6 reperimento di risorse extrastatali e strategie comunicative nuove per raggiungere pubblici minori e diversificati;
- 7 operare in rete fra soggetti e strutture del sistema.

Ciascuno dei punti sopra indicati apre un universo sconfinato di dati, realtà, considerazioni, che richiederebbero uno studio e approfondimenti ben maggiori, soprattutto se contestualizzati all'interno del più ampio progetto di riforma della Pubblica Amministrazione italiana.

Non a caso, infatti, proprio il confronto tra l'aspirazione al dinamismo dei caratteri organizzativi del settore pubblico e la sostanziale staticità del comparto spettacolo ha ispirato molte delle innovazioni del Decreto, evidenziando senza margini d'incertezza un ingiustificato ritardo del settore dello spettacolo.

L'analisi delle modifiche apportate al sistema di gestione FUS non convince anzi delude, preoccupa, stravolge senza risanare, colpisce senza valutare, proprio nelle applicazioni in sede di attribuzione che non eliminano né riducono la logica di divisione dei fondi in favore di una visione quali quantitativa aderente alle attuali esigenze e ai principi ispiratori del decreto medesimo.





In un Paese che fa tanta fatica a cambiare gli assetti stabiliti, la sensazione che si sia cercato di adattare il vecchio sistema a regole leggermente nuove o nuove soltanto in apparenza, è da subito una amara certezza.

Occorre rivedere il Decreto Ministeriale su cui si avanzano persino dubbi di legittimità, se si vuole procedere davvero verso un reale rinnovamento del sistema.

Il Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea (C.Re.S.Co.)⁴, traccia alcune direttrici fondamentali:

- 1) investire più soldi nei settori dello spettacolo;
- 2) comprendere che tutta la Riforma è basata su numeri e valutazioni di qualità, dove le seconde contano pochissimo nel reale spostamento delle economie;
- 3) ribadire la necessità che il MIBACT attivi un meccanismo virtuoso per monitorare in modo puntuale i numeri dichiarati da ciascun soggetto e il reale sviluppo dei progetti

- 4) comprendere che una riforma del settore, se non si accompagna a quella del riconoscimento della atipicità del lavoratore dello spettacolo dal vivo e delle imprese dello spettacolo, ha poca spinta riformatrice;
- 5) intervenire con investimenti maggiori, in termini di competenze e di interventi, sui processi di internazionalizzazione delle imprese dello spettacolo, in linea con i maggiori Paesi europei.

L'Italia sta perdendo il passo a causa della mancanza di strumenti legislativi adeguati che possano sostenere le sue imprese di spettacolo.

1.2 Prospettive e criticità sistemiche

Quali possono essere le prospettive?

Rilevanza e urgenza, queste le chiavi di lettura. La qualificazione del sistema passa necessariamente attraverso l'eliminazione degli sprechi e la concentrazione delle risorse. È

opportuno, indispensabile, non più demandabile, decidere di dedicare contributi maggiori a un numero minore di soggetti.

La concentrazione delle risorse porta a garantire migliori *standard* di offerta e condizioni di sviluppo più interessanti, favorisce occupazione qualificata e stabile, consente di gestire al meglio l'internazionalizzazione del sistema e assicura una migliore visibilità delle iniziative⁵.

Permette insomma, attraverso un sistema più chiaro ed equo, di premiare chi merita di poter rendicontare il valore e non solo i soldi spesi, generato dall'impegno del FUS.

Con il nuovo sistema, tutto questo non accade.

Questa riforma, etichettata anche come una operazione di *spending review*, doveva essere un importante passo per una nuova e concreta rilegittimazione esterna del FUS.

Sono rilegittimati invece criteri superati di



attribuzione, del tutto lontani dalle attuali e necessarie logiche strategiche di sviluppo socio-economico. Lo spettacolo dal vivo è così ulteriormente appannato dalla difficoltà del riconoscimento del valore che diventa plusvalore, senza produrre vantaggio o interesse sociale e non solo culturale della collettività.

Se si sposta l'attenzione dalle cifre, dai criteri quantitativi, dagli allegati e dalle formule lunghe, ci si accorge che la riforma ha perso l'occasione di fotografare l'esistente più vivo, quello fuori dai grandi numeri che decretano ciò che è impresa e ciò che non lo è.

Oggi il FUS è indebolito e non rafforzato da un'operazione che sembra finalizzata alla sua

difesa piuttosto che a ricostituire l'importanza.

Auspicabile e determinante, un diverso, migliore e più serrato confronto con il sistema delle Regioni, finalizzato alla definizione di tutte le convergenze possibili in materia di programmazione, di destinazione delle risorse, di tecniche di selezione, di tempi e procedure per la gestione dei progetti.

La progettazione europea, *Backstage...on Stage* nello specifico, è sempre di più l'ambito che consente oggi di coniugare inventiva, creatività, produzione, impiego virtuoso delle risorse umane, dagli apparati tecnici alle espressioni d'arte, con risorse economiche comparate e persino adeguate.

Il prezzo seppur alto da pagare alla burocrazia è comunque la garanzia necessaria alle operazioni

messe in campo e alle scelte e ai progetti promossi.

Il caso *Backstage...on stage* ha saputo coniugare formazione e produzione.

Sarebbe auspicabile, opportuno, intelligente, non spegnere i riflettori ma creare le condizioni, soprattutto economiche, perché le produzioni, una volta giunte a compimento, possano continuare a vivere di vita propria.

La prospettiva di poter trovare nel nuovo orizzonte strategico dell'Unione Europea⁶ la collocazione che i talenti e le straordinarie risorse umane fortunatamente presenti sul nostro territorio hanno ampiamente dimostrato di meritare resta un importante auspicio.



NOTE

- 1 MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO, D.M. 1-7-2014, *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163.*, Pubblicato nella Gazz. Uff. 19 agosto 2014, n. 191, S.O.
- 2 CAMERA DEI DEPUTATI E SENATO DELLA REPUBBLICA, *Nuova disciplina degli interventi dello stato a favore dello spettacolo*, LEGGE 30 aprile 1985, N. 163.
- 3 CAMERA DEI DEPUTATI E SENATO DELLA REPUBBLICA, *Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali*, LEGGE 14 agosto 1967, n. 800.
- 4 MALAGUTI ALFONSO, GENTILUCCI CAMILLA, *Il nuovo decreto per le performing arts. Una prima guida per gli operatori*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- 5 FONDAZIONE SYMBOLA, UNIONCAMERE, MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, Rapporto 2015, Roma, Ed. Quaderni Symbola, 2015.
- 6 INNOVATORI PA, FORMEZ PA, *Programmi comunitari*, Europa Creativa.



BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Dal federalismo demaniale alla valorizzazione del patrimonio pubblico*, Roma, Legautonomie-Associazioni Autonomie Locali, 2015.

ARGANO LUCIO, DALLA SEGA PAOLO, *Nuove organizzazioni culturali. Atlante di navigazione strategica*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

ARGANO LUCIO, *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

BALESTRA CECILIA, MALAGUTI ALFONSO (a cura di), *Organizzare Musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2006.

BENJAMIN WALTER, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989

BERTUZZI STEFANO, BORIONI PAOLO, COTTARELLI GIANLUCA, *Appalti pubblici e beni culturali*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2008.

BESUTTI PAOLA - TASSONE MAICA, *A socio-economic perspective of intercultural music teaching*, in *Sociology of music and its cultural implications. Interdisciplinary insights from theoretical debate*

and field work, ed. by Riccioni Ilaria and Somigli Paolo, Milano, FrancoAngeli, 2015, pp. 127-152.

BESUTTI PAOLA, *Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, operatività*, in *Abruzzo musica. Innovazione, tradizione, operatività*, a cura di Besutti Paola e Giancristofaro Lia, in corso di stampa.

BESUTTI PAOLA, *Le edizioni nazionali di compositori, bilanci e prospettive: Alessandro Stradella*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIX, 2014, pp. 243-256.

BESUTTI PAOLA, *Luoghi musica e identità al tempo di Monteverdi: la sala di 'Orfeo' e altri spazi della 'rappresentazione'*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova Il Rio, 2015.

BESUTTI PAOLA, *Spaces for Music in Renaissance Mantua*, in *Monteverdi Companion*, ed. by John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

BESUTTI PAOLA, *The 'Sala degli Specchi' uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, «Early Music», XXVII/3, 1999.

BREALEY RICHARD, MYERS STEWART, *Principi di*



finanza aziendale, The McGraw-Hill Companies, 2011.

CAROLI MASSIMO, *La tecnica del Project Financing*, in AA.VV. *Il Project Financing nelle strategie di sviluppo dell'impresa e del territorio*, Roma, LUISS Edizioni, 2001.

Carta delle Fondazioni, Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio SPA, anno 2012.

CARTEI GIAN FRANCO, RICCHI MASSIMO, *Finanza di progetto, temi e prospettive*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2010.

CASERTANO GAETANO, *Finanza Real Estate. Il mercato, gli Strumenti, i prodotti d'investimento*, Roma CEDAM, 2010.

CASSESE SABINO, *Trattato di diritto amministrativo, Diritto amministrativo generale*, tomo I, Milano, 2003.

Caterina Galluccio, *Adottare un'impresa a distanza, Una via verso l'inclusione economica e sociale*, Rubettino 2009.

CICCIA ANTONIO, DI BARTOLO STEFANO, *Appalti pubblici*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2008.

COLBERT FRANÇOIS, *Marketing delle arti e della cultura*, Milano, ETAS, 2000.

COLOMBI FRANCESCO, *Tecniche per il Project Financing*, Roma, Ed. Aracne, 2010.

CORSI CHRISTIAN, *Gal Leader teramano. Bilancio sociale 2015*, Teramo, Gal Leader teramano - Università degli studi, 2015.

DAY TIMOTHY, *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven - London, Yale University Press, 2000.

DE LELLIS ROBERTO, *Le regole dello spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2009.

DYSON FRANCES, *Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley - Los Angeles, University of California press, 2009.

ENNIO RIPAMONTI, *Sviluppo di Comunità e Progettazione partecipata*, Rivista SKILL, anno 2006

FONDAZIONE SYMBOLA, UNIONCAMERE, MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, Rapporto 2015, Roma, Ed. Quaderni Symbola, 2015.

GABARDI EMANUELE (a cura di), *Event marketing culturale. Nove casi di comunicazione di mostre eventi e concerti*, Milano, Franco Angeli, 2007.

GAGLIARDI PASQUALE, *Il gusto dell'organizzazione. Estetica, conoscenza, management*, Milano, Guerrini e Associati, 2011.

GALANTE FRANCESCO, SANI NICOLA (a cura di), *Musica espansa. Percorsi elettroacustici di fine millennio*, Lucca, LIM, 2000.

GALLINA MIMMA, *Organizzare teatro*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

GALLIOT MICHEL, *Multiple Meaning, Techno: An Artistic and Political Laboratory of the Present*, Paris, Éditions Dis Voir, 1998.

GATTI STEFANO, *Project Finance in theory and practice, Designing, Structuring, and Financing private and public projects*, Academic Press - Elsevier, n. 13, Luglio 2012.

GINI ROBERTO, *Un'interpretazione serva della musica*, in *L'Orfeo favola posta in musica da Claudio Monteverdi*, a cura di Paola Besutti, Mantova, Tre lune, 2007.

GIULIANI ROBERTO, *Economia: musica per le*



nostre orecchie?, «Economia della cultura», 4, 2012, dicembre, pp. 457-462.

GIULIANI ROBERTO, *Il madrigale nel xx secolo. Musicologia, discografia, prassi*, in Atti del Colloquio internazionale di discografia e videografia (Roma, 25-28 ottobre 1992), Roma, I.R.TE.M. [1997] (Quaderni dell' I.R.TE.M., serie 3: Atti, n. 7), 1995.

GIULIANI ROBERTO, *La diffusione del madrigale monteverdiano attraverso le fonti sonore: edizioni, prassi esecutiva e ricezione*, in Atti del convegno internazionale Claudio Monteverdi. Studi e prospettive, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Miscellanea, 5), 1998.

GIULIANI ROBERTO, *Per una storia dell'interpretazione: L'Orfeo di Monteverdi su cd e dvd*, in Claudio Monteverdi. L'Orfeo. Rinaldo Alessandrini. Teatro alla Scala, Milano, Musicom – Electa – Rai Trade – Intesa Sanpaolo (libro + 2 cd + dvd), sezione Media del dvd Musicom MC 1001, 2010.

GIUNTA CLAUDIO, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino, 2008.

HARDY THOMAS, *Tess dei D'Uberville*, Torino, Einaudi, 1970.

HARNONCOURT Nikolaus, *Musik als Klangrede, Salzburg – Wien, Residenz Verlag* (Engl. Transl., *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*, Portland, Amadeus Press, 1988).

HESMONDHALGH DAVID, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2008.

HVS, *Hotel cost estimating guide*, 2013.

IBAN, Italian Business Angel Network, Guida pratica allo sviluppo di progetti imprenditoriali, Avviare un'impresa con il sostegno dei business angel, AIFI –KPMG

IBBA CARLO, *Società legali e società legificate*, in Enc. giur., XXIX, Roma, 1993.

IMMORDINO MARIA, *L'attività contrattuale della P.A.*, in F.G. SCOCA, *Torino, Diritto amministrativo*, 2008.

INNOVATORI PA, Formez PA, *Programmi comunitari*, Europa Creativa.

Io sono cultura. L'Italia della qualità e della

bellezza sfida la crisi: rapporto 2014, a cura di Symbola Fondazione per le qualità italiane, Unioncamere, www.symbola.net/html/article/ionocultura_ricerca2014.

Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi: rapporto 2015, a cura di Symbola Fondazione per le qualità italiane, Unioncamere, www.symbola.net/html/article/ionocultura_ricerca2015.

JEREMY RIFKIN, *La società a costo marginale zero, Il grande salto di paradigma dal capitalismo di mercato al commons collaborativo*, Milano, Mondadori, 2014.

KPMG, *PFI in school building*, Roma, KPMG Edition, 2009.

LABELLE BRANDON, *Acoustic Territories. Sound Culutre and everyday Life*, New York, Continuum Book, 2010.

LAWRANCE DAVID HERBERT, *L'arcobaleno*, Milano, Mondadori, 1964.

MALAGUTI ALFONSO, GENTILUCCI CAMILLA, *Il nuovo decreto per le performing arts. Una prima guida per gli operatori*, Milano, Franco Angeli, 2015.



MALIPIERO Gian Francesco 1931, a cura di, *L'incoronazione di Poppea. Drama in musica rappresentato in Venetia nel Teatro Grimano, l'Anno 1642. Poesia di Gio. Francesco Busenello. Musica di Claudio Monteverdi*, Wien, Universal Edition.

MANN THOMAS, *Cane e padrone*, Torino, Einaudi, 1953.

MARA DE MATTEIS, *Open Culture. Il rapporto possibile tra cultura e comunità*, Tafter Journal, anno 2012.

MARTINIELLO LAURA, *Gestione, valutazione e rappresentazione contabile delle operazioni di Project Financing nella prassi italiana ed internazionale*, Roma, LUISS Academy, 2011.

MIUR – MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, *Chiamata alle arti: l'investimento che l'Italia deve fare nella formazione di artisti e musicisti*, ottobre 2014, reperito da <http://www.afam.miur.it>

MIUR – MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, Legge 21 dicembre 1999, n. 508, *Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica,*

degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati, Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale 4 gennaio 2000 n.2.

MONACO FRANCESCO, BOCCI CLAUDIO, *Le forme di PPP e il fondo per la progettualità in campo culturale*, IFEL - Fondazione ANCI e Federculture, Settembre 2013.

MONTEVERDI CLAUDIO, *L'Orfeo*, hrsg, von Claudio Gallico, mainz, Eulemburg, 2004.

MORIN EDGAR, *La via. Per l'avvenire dell'umanità*, Milano, Raffaello Cortina, 2012 (ed. orig. *La voie*, Paris, Fayard, 2011).

MORO VISCONTI ROBERTO, *Il Project finance e il canone integrativo di disponibilità*, in *Credito e Imprese*, Bancaria n.1/2010.

NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Torino, Edt, 1989).

Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, DM 1 luglio 2014.

OLIVEROS PAULINE, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, iUniverse Inc., 2005.

ORIANI RAFFAELE, *Il Project Financing come architettura reticolare. Vantaggi strategici ed opzioni di crescita per l'impresa industriale*, in AA.VV. *Il Project Financing nelle strategie di sviluppo dell'impresa e del territorio*, Roma, LUISS Edizioni, 2001.

PATRINOS HARRY ANTHONY, BARERA-OSORIOS FELIPE, GUAQUETA JULIANA, *The role and impact of Public-private partnership in Education*, The World Bank, 2009.

POLICE ARISTIDE, *I beni pubblici: tutela, valorizzazione e gestione*, Miano, Giuffrè, 2008.

Regolamento UE n. 1295/2013 del Parlamento europeo e del Consiglio.

ROMITI SIMONA, *Senior lecturer e Adviser in politiche, programmazione e progettazione dei fondi europei. Culture della materia in Sociologia delle Relazioni internazionali*, Dipartimento di Sociologia e Scienze giuridiche, Università degli studi G.D'Annunzio, Chieti - Pescara, Cattedra, 2014.

RUTIGLIANO MICHELE, FACCINCANI LORENZO,



Project finance nel partenariato pubblico-privato e valutazione del piano economico-finanziario, in Rivista dei Dottori Commercialisti, fasc.1, 2012.

SACCO PIER LUIGI, *Il fundraising per la cultura*, Roma, Meltemi Editore, 2006.

SAMBRI MASSIMILIANO SERGIO, *La finanza di progetto per la realizzazione di opere pubbliche*, CEDAM, 2003.

SANTAGATA WALTER, *La fabbrica della cultura; Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo del paese*, Bologna, Il Mulino, 2007.

SCHAFFER RAYMOND MURRAY, *The Tuning of the World*, New York, Knopf Inc., 1977.

SENATO DELLA REPUBBLICA, XVI LEGISLATURA, DISEGNO DI LEGGE N. 2415, COMUNICATO ALLA PRESIDENZA IL 27 OTTOBRE 2010, Modifiche alla legge 21 dicembre 1999, n. 508, *Misure urgenti per il settore italiano dell'alta formazione artistica e musicale*.

SHIRKY CLAY, *Uno per uno, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzare*, Torino, Codice Edizioni, 2009.

STENDHAL, *Il rosso e il nero*, Milano, Garzanti,

1968.

TAORMINA ANTONINO, *Osservare la cultura*, Milano, Franco Angeli, 2012.

TREVOR L.YOUNG, *Project management in pratica*, Milano, Franco Angeli, 2009.

TREZZINI LAMBERTO, BIGNAMI PAOLA, *Politica & pratica dello spettacolo*, Bologna, Bononia University Press, 2007.

TRUAX BARRY, *Acoustic Communicatio*, Santa Barbara, Praeger, 2000.

TRUPIANO GAETANA, *Financing the culture in Italy*, Journal of Cultural Heritage, Volume 6, Issue 4, Elsevier Masson, 2005.

UNESCO, *Patrimonio culturale immateriale*, in www.unesco.beniculturali.it, 17 ottobre 2007, <http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/37/definizione-di-patrimonio-culturale-immateriale>

VAN HAM - KOPPENJAN, *Building public-private partnerships: assessing and managing risks in port development*, in Public Management Review, Volume 3, n. 4, Dicembre 2001.

VILA SECA BORJA, *Il Piccolo Principe si mette la cravatta. Le risorse umane al centro dell'azienda?*, Milano, Antonio Vallardi Editore, 2011.

VULPIANI MARCO, *Special Cases of Business Valuation*, McGraw – Hill Education, 2014.

Welfare State, in www.treccani.it/enciclopedia.

WALTER SANTAGATA, *Il Governo della Cultura, Promuovere cultura e qualità sociale*. Milano, Il Mulino, 2014.



NOMINATIVO	DOCENTE CORSO	MODULO D'INSEGNAMENTO
VALTER ALFONSETTI	TENICO DELLO SPETTACOLO	Gestione dei Processi Organizzativi del service
GIOVANNI AMBROSINI	FORMAZIONE GENERALE	Sicurezza nei luoghi di Lavoro
FABRIZIO ARCURI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Training dell'attore e del danzatore/performer/acrobata
SILVIA BERTONCELLI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Danza Contemporanea e Acrobatica
PAOLA BESUTTI	FORMAZIONE GENERALE	Economia aziendale per le imprese dello spettacolo Comunicazione e Creatività Comunicazione e Multimedialità Comunicazione e ufficio stampa
ANOUSCKA BRODACZ	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Danza Contemporanea e Acrobatica
STEFANIA BUCCI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Danza Contemporanea e Acrobatica
MARCELLO BUFALINI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale
VALENTINA CAIANO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Danza Contemporanea e Acrobatica
CALOGERO PALERMO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale
TINO D'ANGELO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale
MAURO DI GIUSEPPE	TENICO DELLO SPETTACOLO	Tecniche costruttive elementi scenici
MIRKO DI LUCA	TENICO DELLO SPETTACOLO	Direzione di Palcoscenico e Direzione di scena
SABATINA DI SCISCIOLA	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Gestione Organizzativa dei progetti di Spettacolo Gestione Organizzativa dei progetti di Spettacolo Realizzazione Progetto di Spettacolo Rapporti di Lavoro nello spettacolo
VALENTINA DI SIMONE	FORMAZIONE GENERALE	Economia aziendale per le imprese dello spettacolo



EMANUELA FLORIDIA	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Comunicazione e ufficio stampa
MARCELLO GALLUCCI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Elementi di drammaturgia
MARIA CRISTINA GIAMBRUNO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Training dell'attore e del danzatore/performer/acrobata
PAOLA GIANLANTE	FORMAZIONE GENERALE	Organizzazione delle imprese dello spettacolo Realizzazione Progetto di Spettacolo Rapporti di Lavoro nello spettacolo Gestione Organizzativa dei progetti di Spettacolo
ALESSANDRO GIOVANNUCCI	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Comunicazione e Multimedialità Comunicazione e Creatività
ROBERTO GIULIANI	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Comunicazione e Multimedialità
MARCO MACRINI	TENICO DELLO SPETTACOLO	Light Designer
MASSIMO MAGRI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale
MICHELE MARASCO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale
MARA MARETTI	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Rapporti di Lavoro nello spettacolo
MASSIMO MARTUSCIELLO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale
MASSIMILIANO MASCIELLO	TENICO DELLO SPETTACOLO	Direzione di Palcoscenico e Direzione di scena
LORENZO MATERAZZO	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Comunicazione e Multimedialità
LUISA MONTI	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Rapporti di Lavoro nello spettacolo
MARCO MORESCO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Tecnica Strumentale



ALBERTO NONES	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Comunicazione e Creatività
GUGLIELMO PALAZZESE	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Tecnica Strumentale
STEFANO PAPA	FORMAZIONE GENERALE	Economia aziendale per le imprese dello spettacolo
ANTONIO PELLEGRINO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale
ETTORE PELLEGRINO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale
DOMENICO POLIDORO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Elementi di drammaturgia Training dell'attore e del danzatore/performer/acrobata
EMMA PUCELLO	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale
GUIDO RAMINI	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Comunicazione e Creatività Comunicazione e Multimedialità Comunicazione e ufficio stampa
LUCA RANALLI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale
ROSARIA ROMANO	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Organizzazione delle attività dello spettacolo in Italia e all'Estero
THEA ROSSI	MANAGER DELLO SPETTACOLO	Realizzazione Progetto di Spettacolo Rapporti di Lavoro nello spettacolo Gestione Organizzativa dei progetti di Spettacolo
GRETA SALVE	TENICO DELLO SPETTACOLO	Direzione di Produzione
GIANLUCA SULLI	ARTISTA MULTIDISCIPLINARE	Prassi Orchestrale Tecnica Strumentale



MAICA TASSONE	FORMAZIONE GENERALE	
ENNIO TINARI	TENICO DELLO SPETTACOLO	Tecniche costruttive elementi scenici
MATTEO VELENO	TENICO DELLO SPETTACOLO	Tecnico Video
CARLO VOLPE	TENICO DELLO SPETTACOLO	Sound Designer Tecnico Palco

