

CECILIA BALESTRA, ALFONSO MALAGUTI (a cura di)

# ORGANIZZARE MUSICA

LEGISLAZIONE, PRODUZIONE, DISTRIBUZIONE,  
GESTIONE NEL SISTEMA ITALIANO



Prefazione di Giocchino Lanza Tomasi

**FrancoAngeli**

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



## **Am** - La prima collana di management in Italia

Testi advanced, approfonditi e originali, sulle esperienze più innovative in tutte le aree della consulenza manageriale, organizzativa, strategica, di marketing, di comunicazione, per la pubblica amministrazione, il non profit...

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

CECILIA BALESTRA, ALFONSO MALAGUTI (a cura di)

# ORGANIZZARE MUSICA

LEGISLAZIONE, PRODUZIONE, DISTRIBUZIONE,  
GESTIONE NEL SISTEMA ITALIANO

Prefazione di Giocchino Lanza Tomasi

**FrancoAngeli**

**azienda moderna**  
la prima collana di management in Italia

**n. 535**

In copertina: Wassily Kandisky, *Composizione VII*, 1913, olio su tela,  
Galleria Tret'jakov, Mosca

2a edizione. Copyright © 2000, 2006 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.  
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni  
della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

# Indice

<b>Prefazione alla prima edizione</b> , di <i>Gioacchino Lanza Tomasi</i>	pag.	13
<b>Prefazione alla seconda edizione</b> , di <i>Cecilia Balestra e Alfonso Malaguti</i>	»	19
<b>Introduzione</b> , di <i>Cecilia Balestra e Alfonso Malaguti</i>	»	21

## Parte I

<b>1. Le coordinate storiche del sistema musicale italiano</b>	»	27
1. L'Italia musicale oggi: un quadro delle attività del settore, di <i>Cecilia Balestra e Alfonso Malaguti</i>	»	27
2. Idee e pratiche della musica nell'impatto con la modernità, di <i>Cecilia Balestra</i>	»	31
2.1. Cenni storici: il sistema operistico a gestione impresariale	»	35
2.2. Il teatro d'opera: dal teatro come laboratorio di novità al repertorio	»	39
2.3. L'Italia musicale nel periodo fascista	»	42
2.4. L'Italia musicale dal 1945 a oggi, di <i>Alfonso Malaguti</i>	»	45
<b>2. Principi e quadro normativo</b> , di <i>Alfonso Malaguti</i>	»	52
1. Le coordinate politico-normative e il finanziamento pubblico alla musica: la legge n. 800 e il FUS	»	52
Gli stanziamenti per le attività musicali, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	61
2. Una nuova politica per la musica alla luce della riforma costituzionale del Titolo V	»	62
3. Le fonti di finanziamento	»	66
3.1. Il finanziamento pubblico	»	66
3.2. Il ruolo del privato nel sostegno del settore	»	71

4. Il ruolo dell'AGIS, ieri e oggi, di <i>Alberto Francesconi</i>	pag.	78
5. La legislazione di settore, di <i>Lorenzo Scarpellini</i>	»	79
5.1. Leggi nazionali in materia di spettacolo	»	79
5.2. Quadro generale della legislazione regionale sullo spettacolo dopo la legge Bassanini (legge n. 59/1997)	»	86
5.3. Le singole leggi regionali sullo spettacolo dopo la legge Bassanini (legge n. 59/1997)	»	88
5.4. La legislazione sulle attività musicali	»	94
<b>3. L'opera lirica, di <i>Alfonso Malaguti</i></b>	»	101
1. Le fondazioni lirico-sinfoniche	»	101
1.1. Elementi storici	»	102
1.2. Dagli enti lirici alle fondazioni lirico-sinfoniche	»	103
Gli stanziamenti per gli Enti lirico-sinfonici (dal 1998 fondazioni lirico-sinfoniche), di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	109
Le caratteristiche giuridico-gestionali delle fondazioni lirico-sinfoniche, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	110
L'organigramma delle fondazioni lirico-sinfoniche, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	111
2. I teatri di tradizione	»	114
La mappa territoriale dei teatri di tradizione, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	115
2.1. Il ruolo del teatro della municipalità	»	116
Gli stanziamenti per i teatri di tradizione, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	117
Le forme giuridiche dei teatri di tradizione, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	119
3. La lirica ordinaria	»	120
Gli stanziamenti per le stagioni liriche ordinarie o di provincia, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	121
4. Dalla programmazione alla produzione, di <i>Alfonso Malaguti</i>	»	122
4.1. La stagione: scelte artistiche, verifiche di fattibilità e cast	»	124
I costi di una produzione d'opera	»	132
4.2. Le professionalità artistiche e tecniche	»	138
4.3. Produrre l'opera, di <i>Andrea Valioni</i> . Intervista a cura di <i>Cecilia Balestra</i> e <i>Maria De Rosa</i>	»	145
4.3.1. L'organizzazione del lavoro	»	145
4.3.2. Il piano prove di una produzione lirica	»	149
4.4. L'allestimento, di <i>Mauro Carosi</i> . Intervista a cura di <i>Cecilia Balestra</i>	»	158
4.5. La coproduzione e i circuiti lirici, di <i>Alfonso Malaguti</i>	»	162
Ipotesi di coproduzione fra 3 teatri che hanno stabilito un circuito	»	164



<b>4. La musica sinfonica e cameristica</b>	pag.	169
1. Coordinate generali e prospettive, di <i>Massimo Contiero</i>	»	169
2. Le Istituzioni concertistico-orchestrali, di <i>Alfonso Malaguti</i>	»	174
Gli stanziamenti per le istituzioni concertistico-orchestrali, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	176
3. La produzione della musica sinfonica e cameristica, di <i>Massimo Contiero</i>	»	178
3.1. Le scelte artistiche e di repertorio	»	178
3.2. Il direttore d'orchestra	»	187
3.3. La gestione dell'orchestra	»	192
I costi e i ricavi di una produzione sinfonica	»	196
4. Le associazioni concertistiche, di <i>Cecilia Balestra</i>	»	198
4.1. Il ruolo storico e la situazione attuale	»	198
Gli stanziamenti per le attività concertistiche e corali, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	199
4.2. Direzione artistica e programmazione: la stagione concertistica	»	200
4.2.1. La direzione artistica, di <i>Carlo de Incontrera</i> . Intervista a cura di <i>Cecilia Balestra</i>	»	200
4.2.2. Gestione e organizzazione	»	205
I costi di una stagione concertistica o di una rassegna organizzata da un'associazione concertistica	»	208
<b>5. La musica elettroacustica, di <i>Walter Prati</i></b>	»	210
1. Studi per la produzione di musica elettronica	»	212
2. Produzione	»	213
2.1. In studio	»	213
2.2. Live performance	»	214
Settore discografico sperimentale, di <i>Claudio Chianura</i>	»	215
Editoria di libri musicali, di <i>Claudio Chianura</i>	»	216
3. Lo stato dell'arte della ricerca musicale	»	217
<b>6. I cori</b>	»	219
1. Funzione educativa e dimensione sociale della pratica corale, di <i>Giovanni Acciai</i>	»	219
2. L'attività corale in Italia, a cura di <i>FENIARCO</i> (Federazione Nazionale Italiana delle Associazioni Regionali Corali)	»	226
<b>7. Le bande, a cura di <i>ANBIMA</i> in collaborazione con <i>Gianfranco Scafidi</i></b>	»	229
1. Struttura e attività dei complessi bandistici	»	229
2. I complessi bandistici: un censimento	»	232

<b>8. Operetta e musical: programmare la leggerezza,</b> di <i>Gianni Gori</i>	pag.	234
1. Operetta	»	235
2. Musical	»	239
<b>9. Il jazz,</b> di <i>Antonio Vitale</i>	»	243
1. Il jazz e la sua diffusione, tra mito e realtà	»	243
2. Verso un sistema assistito	»	246
3. Il sistema contrattuale	»	249
4. La lingua	»	250
5. Organizzare concerti jazz	»	251
5.1. Sellers - agencies	»	251
5.2. Buyers - national e local promoters	»	252
<b>10. La musica leggera,</b> di <i>Luigi Minonzio</i> in collaborazione con <i>Cecilia Balestra</i>	»	253
1. Coordinate generali	»	253
1.1. Il mercato live	»	255
2. Produzione e organizzazione di concerti live	»	258
2.1. Le prove	»	261
2.2. La tournée	»	263
<b>11. I festival,</b> di <i>Franco Punzi</i>	»	266
1. La nascita dei festival	»	266
2. Le tipologie: organizzazione e ricerca	»	267
3. Pubblico e mercato	»	269
4. Aspetti legislativi e finanziari	»	270
Gli stanziamenti per festival e rassegne, di <i>Pier Paolo Pascali</i>	»	272

## Parte II

<b>12. Gli spazi per la musica,</b> di <i>Mauro Carosi</i> , intervista a cura di <i>Cecilia Balestra</i>	»	275
1. Quadro generale	»	275
2. Il restauro e la ristrutturazione di un teatro	»	278
2.1. L'aggiornamento delle strutture di palcoscenico	»	279
<b>13. L'editoria musicale,</b> di <i>Mimma Guastoni</i>	»	281
1. In principio era la partitura. Compositori e diritto d'autore	»	281
2. Storia di una professionalità: l'editore musicale	»	283

3. Il compositore italiano	pag.	285
4. La legislazione sul diritto d'autore e la SIAE	»	287
Le funzioni della SIAE	»	287
<b>14. Il mercato discografico</b> , di <i>Enzo Mazza</i>	»	292
1. L'industria musicale italiana	»	292
2. Il mercato discografico italiano	»	293
2.1. La musica italiana come veicolo del Made in Italy nel mondo	»	294
2.2. La rivoluzione digitale: verso una nuova era	»	295
2.3. La Pirateria Spa, il grande nemico dello sviluppo industriale in Italia	»	295
<b>15. I contratti di settore</b> , di <i>Nicola Santangelo</i>	»	297
1. Il contratto collettivo nazionale di lavoro	»	297
1.1. La disciplina normativa del rapporto di lavoro	»	298
1.2. Le diverse forme contrattuali	»	301
1.2.1. Contratto di lavoro a tempo indeterminato	»	301
1.2.2. Contratto di lavoro a tempo determinato	»	301
1.2.3. Contratto di lavoro a tempo parziale	»	302
1.2.4. Contratto di apprendistato	»	303
1.2.5. Contratto di fornitura di lavoro temporaneo	»	305
1.3. Gli istituti di carattere economico	»	305
1.4. I diritti sindacali	»	308
1.5. La contrattazione integrativa aziendale	»	309
2. Il contratto individuale di lavoro	»	310
3. Il contratto di scrittura artistica	»	311
Stato dell'occupazione nello spettacolo e prospettive, a cura di <i>Alfonso Malaguti e Cecilia Balestra</i>	»	315
<b>16. Il sistema distributivo</b> , di <i>Denise Petriccione e Elena Bresciani</i>	»	316
1. Storia, numeri e mercato, di <i>Elena Bresciani</i>	»	316
1.1. Per inquadrare il problema del mercato della musica "colta"	»	316
Lo star system degli anni '50, di <i>Elena Bresciani</i>	»	321
1.2. Offerta musicale, pubblico e territorio	»	323
1.3. Le strutture della distribuzione	»	325
2. La figura e il ruolo dell'agente, di <i>Denise Petriccione</i>	»	331
2.1. Cenni storici	»	331
Il fervore della ricostruzione: musica e mondanità, di <i>Elena Bresciani</i>	»	331

2.2. La legge n. 8 dell'8 gennaio 1979	pag. 334
2.3. In che cosa consiste il lavoro dell'agente musicale?	» 335
2.4. ARIACS - Associazione di Rappresentanti Italiani di Artisti di Concerti e Spettacoli	» 336
<b>17. Pubblico e pubblici della musica</b>	» 341
1. Pubblico e pubblici della musica, di <i>Alberto Bentoglio e Chiara Merli</i>	» 341
1.1. Il pubblico della musica: un'analisi quantitativa	» 342
1.2. Il pubblico della musica: un'analisi qualitativa	» 345
2. La promozione culturale del Teatro alla Scala. Finalità e prospettive, di <i>Carlo Torresani</i>	» 347
3. La formazione musicale in Italia, di <i>Massimiliano Carraro</i>	» 353
3.1. Formazione musicale gestita dalle strutture statali	» 355
3.2. Formazione musicale gestita dagli enti locali	» 356
3.3. Privati e scuole private	» 356
3.4. Formazione all'espressività musicale	» 357
3.5. Conclusioni	» 358
<b>Postfazione</b> , di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 359
<b>Bibliografia</b>	» 363
<b>Note biografiche degli Autori</b>	» 367

*È il momento di ricordarci che, nei nostri limiti, se è vero che siamo “intellettuali”, il nostro compito non è quello di pensare ma di operare.*

Igor Stravinskij, *Poetica della musica*



## Prefazione alla prima edizione

*Organizzare musica* si presenta come un saggio esauriente redatto dagli esperti del settore sulle complesse problematiche dello spettacolo musicale nel nostro paese. Un'opera del genere si può ben dire che fosse attesa. Il dibattito sull'argomento era sì stato oggetto nell'ultimo decennio di varie pubblicazioni ad opera di L. Trezzini, F. Colbert, M. Ruggieri, A. Curtolo, G. Pennella, M. Trimarchi, F. Ernani-R. Iovino, G. Iudica, G. Brunetti, F. Sciarrelli, P. Violante, ecc., e nelle pubblicazioni promosse da *Economia della cultura*, ma il presente volume si distingue in quanto vengono trattati tutti i settori dello spettacolo musicale, i quali di solito sono stati analizzati quali entità separate. *Organizzare musica* è difatti redatto a più mani da operatori specialistici, reperiti in ogni settore della distribuzione e dell'impresa musicale, sola eccezione la mancanza di una partecipazione diretta da parte dei dirigenti delle Fondazioni lirico sinfoniche. Le motivazioni di questa assenza possono esser varie, ma meritano preliminarmente di esser prese in considerazione. Le fondazioni lirico sinfoniche sono monadi autoreferenziali e pertanto con facoltà di comunicazione esterna limitata, pena una turbativa del precario equilibrio delle principali componenti interne: politiche, sindacali, manageriali. Le fondazioni sono privilegiate legislativamente, come Alfonso Malaguti sottolinea fin dalla sua introduzione al sistema musicale italiano, e da sempre contrapposte agli altri operatori dello spettacolo musicale. Ora i redattori di *Organizzare musica* appartengono principalmente a questa categoria, sono cioè "gli altri", dal che discendono alcune considerazioni di fondo che potrei definire ideologiche. Come sottolinea Malaguti le fondazioni basano il proprio diritto all'attenzione della comunità in quanto centri di produzione, istituzioni di eccellenza del sistema produttivo musicale, mentre gli altri operatori sottolineano la primazia del progetto.

È un punto su cui molto si potrà discutere. Inevitabilmente però tutti ci rendiamo conto che l'attenzione al progetto deve temperarsi con il soggetto, cioè che la produzione delle attività musicali più costose, quella che

presuppone la partecipazione di complessi professionali specializzati, orchestre, cori, compagnie di balletto non può fare a meno di istituzioni pubbliche che li mettano a disposizione dei progettisti. In effetti l'intera organizzazione musicale quale appare dal volume è costituita da soggetti, grandi o piccoli che siano, cioè da professionalità capaci di portare avanti un progetto. Anche se va sottolineata una sostanziale differenza: l'organizzazione musicale diventa sempre più rigida man mano che dalla mano privata passa alla mano pubblica, e quando si giunge alle fondazioni lirico sinfoniche si è pervenuti ad una flessibilità di livello zero. La storia delle fondazioni appare quale la storia di una conquista dei diritti, ed invero la storia del sistema produttivo operistico in Italia dalla metà del Seicento al sorgere del terzo millennio può esser considerata come l'ascesa del saltimbanco al grado di artista di stato. E lo Stato italiano non ha mancato di accorgersene, ed ha tentato, come giustamente è riassunto nell'exkursus storico del sistema di Cecilia Balestra, di liberarsi dei teatri sin dall'Unità e fino alla legge Veltroni Melandri.

Questa condizione operativa, derivante da una griglia contrattuale che non trova riscontro nel sistema dell'organizzazione musicale pubblica degli altri paesi dell'UE, aggiunge infine al danno la beffa, in quanto la polemica sul rapporto costo-produzione finisce col ledere punti dell'organizzazione istituzionale che appaiono invece certezze nei maggiori paesi della UE. Pone in discussione in Italia, come non manca di insinuare lo stesso Ministro per i Beni e le Attività Culturali, la stessa opportunità di tenere in piedi i centri di eccellenza. Il sistema musicale europeo è difatti costruito sulla inderogabilità civile delle strutture musicali, per cui una comunità di 50.000 abitanti del centro Europa ritiene suo compito l'offrire ai propri cittadini un teatro pubblico, un fatto che si è andato delineando nella stessa urbanistica della città europea, fatta di cattedrali e parrocchie, municipi, scuole e ospedali, ma anche di musei e di teatri. Né diversa era la condizione italiana nel corso dell'Ottocento, quando molti centri meridionali si sono dotati di un teatro, nell'intento a volte dichiarato di porre rimedio ad una carenza civile, e constatando un ritardo culturale sull'Italia settentrionale. Ma questi teatri hanno vita effimera, a volte decadono prima ancora di esistere, a seguito del ritrarsi dello stato unitario da interventi nei servizi culturali. Bisogna attendere la costituzione degli enti lirico sinfonici perché lo Stato, sollecitato da esigenze di prestigio dei maggiori comuni, adotti un sistema fondato su alcune istituzioni di eccellenza, destinate, a partire dagli anni Sessanta, dopo l'adozione della contrattazione privatistica, ad entrare in un clima di conflittualità permanente. Ma la opposizione al sistema dei centri di eccellenza non ha mai avuto dirigenti propensi ad affrontare il problema sul piano di una denuncia della abnorme rigidità contrattuale e del connesso incremento retributivo. Esso non ha riscontro in altri settori del pubblico impiego, e si è finito con lo scaricare sul Consiglio di amministrazione e sul Soprintendente la pretesa di concilia-



zione degli opposti. Le Fondazioni debbono resistere alle rivendicazioni normative e retributive ma evitare gli scioperi, debbono rispondere alle attese di eccellenza con produzioni costose, e al tempo stesso comprimere i costi, debbono “aziendalizzarsi” ma di fatto non hanno la possibilità di mettere in pratica i principi d’impresa. Il “Nuovo modello di gestione”, caro ai ricercatori di “Economia dello spettacolo”, ha bisogno di condizioni di partenza che appaiono del tutto estranee al sistema italiano quale si è andato configurando. Apparentemente navighiamo verso il “crack”. Ma mi soccorre qui il ricordo di un intervento del ministro Lagorio, posto di fronte ad una constatazione del consueto baratro finanziario illustrato da Carmelo Rocca: “Si ricordi direttore, – disse Lagorio – che gli enti lirici precedono l’unità d’Italia”. Soccorre, appunto, ancora una volta l’aforisma di Ennio Flaiano: “la situazione è drammatica, ma non è seria”.

Nel mio piccolo, e qui concordo con Malaguti, cerco di ricostituire un equilibrio all’interno di una fondazione lirica privilegiando il progetto. Il progetto può non esser costoso a priori, anche se il costo di uno spettacolo è in ogni caso influenzato dal consenso di massa. Chi va a teatro per l’80% sa già quel che desidera e possiede la convinzione che certi nomi (autori ed interpreti) gli forniranno quanto desidera. Quando si progetta ci si rivolge ad una audience più limitata, alla quale si richiede uno sforzo di partecipazione. Progettare significa in primo luogo rivedere significati e significanza della tradizione storica. Significa proporre allo spettatore un tema di riflessione fra il tempo della creazione dell’opera d’arte ed il tempo della sua rappresentazione. Di conseguenza la ricezione di un progetto è sicuramente minore di quella che attende il prodotto confezionato. Anche se in verità il motivo alto, per cui va sostenuto un teatro d’opera non è dissimile da quello per cui la collettività si sobbarca i costi di un centro di ricerca. Il teatro è il centro dove ogni proposta va confrontata, dove devono coesistere consenso e dissenso, dove occorre stimolare l’attenzione all’ascolto. Il silenzio invocato nelle sale d’eccellenza non è soltanto un fattore di comportamento, ma va visto quale liturgia preliminare alla predisposizione di un ascolto dialettico.

Le ricognizioni puntuali ed i problemi individuati dai redattori di *Organizzare musica* mostrano una situazione di fatto magmatica. Negli ultimi cinquant’anni mai i tempi dello spettacolo sono stati più incerti e non soccorre certamente il ricorso alle regole. Anche la musica è entrata in quel tunnel in cui qualsiasi principio di buon governo può sfociare nel suo opposto. Esempio macroscopico la composizione delle varie commissioni dello spettacolo. Dalla promulgazione della legge Corona esse hanno rappresentato la cultura musicale italiana, intendendo con ciò che i designati nella loro grande maggioranza erano in possesso di un curriculum che li poneva ai vertici della competenza italiana nel settore. Oggi quanto accomuna gran parte dei designati di nomina ministeriale è la condizione di ritenersi esclusi da coloro che

li hanno preceduti. Il rapporto di vari membri delle attuali commissioni parte così da un rifiuto della competenza, riflesso corrente negli artisti frustrati, e che li induce a ritenere che la loro esclusione sia dovuta ad oscure trame. Le proteste degli operatori sono state invero modeste, fin quando qualche componente del sistema musicale non ne ha verificato le conseguenze, e ha fatto ricorso all'antico sistema delle raccolta di firme illustri. La risposta del Governo, come in altri casi del genere, prende le mosse dal bollare le designazioni precedenti come rispondenti alla prassi di cogestione della prima repubblica, e, sottolineando, che per i nuovi prescelti sono state privilegiate le loro competenze manageriali. Di fatto l'ingerenza della politica sta straripando oltre ogni confine, tanto che consiglierai ai liberisti di diventare garantisti. Meglio che le commissioni siano una sorta di authority, con designazioni affidate agli istituti di eccellenza, Santa Cecilia, i Lincei, la Conferenza dei Rettori, il CNR. I primi segnali del sistema seconda repubblica hanno già colpito le associazioni concertistiche, inserendo soggetti sconosciuti nel sistema musicale sovvenzionato. Alcune di queste sono state anche colpite a livello regionale, talché il panorama degli operatori musicali presenta mutamenti proprio nel settore privato, laddove appariva più stabile e consolidato.

*Organizzare musica* ci informa anche su una diffusa instabilità del sistema della fruizione musicale. La difficoltà che l'editoria musicale incontra nella tutela del diritto d'autore, in un paese che dopo la Cina presenta la percentuale più alta di CD pirata (essi sostituiscono le famose edizioni pirata che toglievano il sonno agli operisti del primo ottocento) non può esser ristretta a un problema di evasione di un diritto tutelato dalla legge, ma sono indizio di un sistema di consumi in rapido movimento. Ne consegue la opportunità di uno studio globale dei fenomeni distributivi per valutare i possibili rimedi. Ciò non può avvenire che attraverso uno studio di legislazione comparata e una indagine sulle evoluzioni del mercato. Tali indagini non mancano ed invero non sono favorevoli alla musica in generale. Tutto l'*entertainment*, per usare la dizione prammatica inglese, sta attraversando evoluzioni significative. Ciò dipende in primo luogo da una diversa destinazione del tempo libero, dove internet sta accrescendo la crisi del cinema e sta erodendo persino la televisione. In alcuni casi il sistema privatistico italiano si rivela più resistente di quello internazionale, in primo luogo nella musica da camera. Le stagioni in abbonamento di concerti da camera sono ormai rare all'estero, mentre in Italia sono il sistema di diffusione più capillare della musica colta. Meno felice il sistema pubblico italiano. Le proposte legislative degli anni Settanta che prevedevano la presenza di un centro di produzione musicale, orchestra o teatro, in ogni regione sono state disattese e si constata invece una tendenza inversa. Alcune ICO sopravvivono stentatamente e si è verificata una contrazione anziché una espansione dei centri di produzione. La chiusura di tre cori e di tre orchestre della RAI sembra inoltre aver arrecato un danno al momen-

to irremediabile alla cultura musicale italiana. Le prime esecuzioni si sono contratte vistosamente, come anche le occasioni di accesso professionale per direttori d'orchestra e compositori. Ne esce minata proprio quella rinascita della cultura strumentale italiana apertasi nella seconda metà dell'ottocento con la fondazione delle società del quartetto e proseguita con la generazione dell'ottanta e quelle successive, fino alla battuta d'arresto delle avanguardie apertasi con la crisi del sostegno editoriale vent'anni or sono. L'orizzonte del musicista professionale in Italia sembra spesso esser retrocesso ai tempi verdiani, e le nuove generazioni di direttori provengono come centotrent'anni or sono dai ranghi dei maestri sostituti d'opera. In questo contesto dalle mete incerte, la situazione di incertezza legislativa dipendente dalla riforma costituzionale del titolo V rende al momento invero difficile affrontare i problemi dello spettacolo musicale, essendo venuta a mancare la certezza dell'interlocutore. E se un conforto per la serietà delle proposte va rinvenuto soprattutto nelle leggi regionali di settore della Regione Toscana e della Regione Emilia Romagna, il quadro di riferimento non potrà esser stabilito prima di un accordo sulle competenze individuate dalla riforma costituzionale.

Possa il presente studio, esauriente per quanto riguarda l'elencazione storica degli interventi legislativi e delle norme in vigore, che dobbiamo giocoforza considerare transitorie, portare gli operatori del settore, ancora divisi secondo le linee di soggetti istituzionali pubblici e di portatori di progetti pubblici o privati, a sollecitare l'elaborazione motivata e comparata a livello UE di una riforma legislativa che non dovrebbe esser la conservazione pura e semplice dell'esistente, ed a cui tutti gli studiosi ed operatori presenti nel volume sono in grado di fornire un apporto sostanziale. Il ruolo organizzativo di questi stati generali dello spettacolo musicale dovrebbe esser assunto dall'AGIS. L'associazione nazionale di categoria ha nel passato sovente assolto la funzione di raccordo fra operatori dello spettacolo e organi di governo, ruolo che al momento non gli viene riconosciuto dal Ministero competente. L'abrogazione di leggi e regolamenti, la loro sostituzione senza alcun coinvolgimento degli operatori, attuata direttamente dall'esecutivo senza alcun dibattito nelle commissioni parlamentari, spiazza gli operatori e indebolisce soprattutto le strutture produttive, provocando un sempre maggiore ricorso da parte degli enti locali alla scrittura di eventi importati. E se questa prassi appare inevitabile in un terreno devastato come è quello della danza in Italia, essa si connota sovente in campo musicale quale tendenza al più basso livello progettuale, associato al più demagogico livello di immagine. Sono appunto le proposte di eventi verso i quali si indirizzano con crescente frequenza le preferenze dell'Assessore impresario.

Sono tutti elementi che contribuiscono a connotare nell'opinione pubblica l'organizzazione dello spettacolo in Italia come un sistema che ha perso la capacità propositiva e la qualità d'eccellenza, fatto non sempre vero, ma che

sarà compito prioritario per noi operatori di raddrizzare. È un'impresa tutt'altro che facile, che si scontra con opinioni consolidate nell'ignoranza, e con interessi egoistici che nel quadro di debolezza del settore si configurano quali poteri forti, ma è una operazione indispensabile per la sopravvivenza del prestigio culturale del paese.

*Gioacchino Lanza Tomasi*

## Prefazione alla seconda edizione

*Wo aber Gefahr ist,  
wächst das Rettende auch<sup>1</sup>.*

Sono passati quasi due anni dall'uscita della 1ª edizione del nostro “progetto polifonico” – come abbiamo chiamato il lavoro sull'organizzazione della musica in Italia. Un tempo in teoria piuttosto breve, soprattutto considerando l'impostazione progettuale assunta come canone. Abbiamo coniugato assieme il **progettare** inteso come la trasformazione di una idea dallo stato del possibile alla verifica della sua fattibilità e l'**organizzare** inteso come costruzione di nessi funzionali alla realizzazione del prodotto artistico. È stata una indagine policentrica dell'attività musicale.

Abbiamo tentato di individuare gli strumenti principali per interpretare e conoscere gestione, produzione, organizzazione, norme delle *res* musicali e, forse, per formare chi intende percorrere questa strada.

Ma queste professionalità e competenze non sono sufficienti se non si inseriscono all'interno di una politica culturale ampia e capace di visione strategica. In Italia serve una svolta, se non si vuole che le nostre migliori energie artistiche, creative, innovative e progettuali cerchino contesti meno bui e difficili in cui esplicitarsi a pieno, andando a lavorare all'estero o scegliendo altri settori produttivi.

Lo spettacolo in generale e la musica in particolare sono in uno stato di grave crisi e cambiamento profondo. In questo breve periodo è successo di tutto e di più in sede politica e legislativa come se a livello istituzionale nazionale si fosse perseguita l'idea di cancellare progressivamente beni e attività culturali. È sufficiente questo che – nonostante gli impegni presi *in die* da Governo e forze politiche – non si è ancora arrivati ad una normativa quadro nazionale per lo spettacolo dal vivo che possa dare certezza (e non vi si arriverà prima della fine della presente legislatura) e parimenti che si è continuato a tagliare il FUS che nel 2005 è sceso a € 464.589.660 (cui si aggiungono € 23.800.000 dai Fondo Lotto). Il 2006 prevede un FUS di € 377.301.000, av-

1. “Dove però c'è pericolo, cresce anche ciò che salva” (F. Hölderlin, *Patmos*).