

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI

OSSERVATORIO PER LO SPETTACOLO

**STRUMENTI LEGISLATIVI COMPARATI SULLO
SPETTACOLO DAL VIVO**

A cura dell'Avv. Lorenzo Brigato

INDICE

I. I SETTORI DELLO SPETTACOLO DAL VIVO

I.1 Introduzione

I.2 Il prodotto culturale

I.3 Il prodotto teatrale

I.4 Il prodotto musicale

I.5 Il prodotto coreico

II. ANALISI DELLA NORMATIVA IN MATERIA DI SPETTACOLO DAL VIVO

II.1 Premessa

II.2 La normativa statale

II.3 La normativa regionale

III. CENNI SUL PANORAMA CULTURALE EUROPEO

III.1 Premessa

III.2 Il modello francese

III.3 Il modello spagnolo

III.4 Il modello britannico

III.5 Il modello comunitario

CAPITOLO I

I SETTORI DELLO SPETTACOLO DAL VIVO

I.1 Introduzione

L'intervento statale, nel settore dello Spettacolo dal vivo, in termini di "promozione e resa" rappresenta un argomento piuttosto sconosciuto nel panorama degli studi condotti negli anni che ci precedono, in effetti, si sono susseguiti, nella maggior parte dei casi, ricerche sul pubblico (fattore indiscutibilmente fondamentale), sulle infrastrutture e così via, certamente tutti argomenti di assoluta rilevanza ma mancanti, in un certo senso, di alcune basi per poter eventualmente correggere posizioni intraprese per una "resa" migliore e maggiore.

Promozione e resa sono dunque elementi fondamentali, da cui non si sarebbe dovuto mai prescindere. Abbiamo voluto ottenere un quadro il più possibile esaustivo della condizione attuale, partendo da un'analisi che prende in esame il passato, per tracciare una linea di continuità sull'argomento e colmare così un vuoto esistente.

Contemporaneamente si è cercato di porre le basi critiche su cui fondare aggiornamenti successivi e quindi tenere sempre la situazione, il più possibile, sotto controllo per apportare eventuali

modi fidei tali da rendere la promozione il più efficace possibile per giungere ad una sempre maggiore resa.

Lo Spettacolo dal vivo, termine che racchiude in se generi differenti come il Teatro, la Musica, la Danza, i Circhi e lo Spettacolo viaggiante e dunque un insieme di realtà simili per alcuni aspetti ma diverse per altri, un insieme dentro cui a volte queste realtà interagiscono mescolando un genere all'altro.

Il Teatro di prosa, locuzione d'uso comune, che ci indica quel teatro “ove recitansi commedie e tragedie e drammi ancora in versi, a distinguerlo dal *Teatro di musica*, dove si canta e balla ...” (Tommaseo - Bellini) e dunque quel teatro in cui i testi vengono recitati al contrario di quanto avviene nel teatro lirico. La Musica, arte e tecnica della combinazione di suoni, secondo regole e generi differenti, nel campo dello spettacolo assolve funzioni differenti: protagonistiche (così nell'Opera, in una Sinfonia, ecc.). integrative (Operetta) o di commento (come nel Balletto, nel Teatro di prosa, nel cinema, ecc.). Abbiamo quindi la cosiddetta musica di scena che interviene nel Teatro di prosa, ponendo l'accento, preparando o commentando l'azione; la musica nel Balletto che, al suo esordio intorno al XV secolo, è sostenuto musicalmente dalle suites di

danza dell'epoca e che nell'Ottocento, grazie all'evoluzione del balletto romantico, impegna finalmente i musicisti a dedicarsi alla composizione ballettistica. La Musica quindi oltre che come insieme di generi differenti, ognuno con la sua autonomia, interviene, in effetti, in tutte le forme di Spettacolo dal vivo, si pensi anche alla musica che accompagna le performance nel Circo.

La Danza, che nell'accezione generale, è l'arte di muovere il corpo secondo un ordine cosciente in rapporto allo spazio e al tempo, per scopi non pratici ma che possono essere estetici, ludici, rituali. Danza, manifestazione fondamentale della vita del primitivo (come danza estatica), del folklore, del culto; definirla e restrittivo e costrittivo in quanto «atto puro della metamorfosi» (Paul Valéry).

Il Circo, come forma composita di spettacolo che si basa sulla presenza di esercizi di forza, di destrezza, esibizioni di animali, con intermezzi buffoneschi, le cui origini si potrebbero far risalire ai giuochi dell'anfiteatro e del Circo Massimo, in cui a volte si esibivano acrobati, saltatori, ma che in effetti risale ad epoca più recente, appunto intorno al 1770. Tutti questi generi, molto semplicisticamente, sono accomunati, almeno per alcune forme di

rappresentazione dall'uso di tre elementi fondamentali: linguaggio verbale e non, musica e scenografia.

Lo Spettacolo dal vivo era vissuto, fin dall'antichità, come rito o facente parte del rito, come parte integrante del vivere quotidiano in cui, forse, non c'era bisogno di pensare a promozione e resa in quanto elemento di crescita e di vita per ogni individuo.

Lo Stato, la Chiesa hanno da sempre utilizzato lo spettacolo come mezzo educativo, esplicativo, quindi l'interesse era concentrato sulla giusta ricezione del messaggio trasmesso e quindi su una particolarissima forma di resa. In questa sede ci è sembrato opportuno chiarire alcuni elementi costitutivi dello spettacolo per poi concentrare la nostra attenzione sul tema fondamentale: come lo Stato intervenga in termini di promozione dello Spettacolo dal vivo, anche per proseguire quel discorso educativo di tempi remoti. Abbiamo quindi analizzato gli enti preposti a questa compito e per questa finanziati, indagando, per quanta possibile, in tutte le realtà che si dedicano alla promozione nelle sue varie forme, quindi anche in quei contesti apparentemente minori ma che sono comunque determinanti per far sì che il tema in questione abbia la sua consistenza e la sua continuità. Promozione, dunque, come

fattore decisivo di crescita economica e culturale del Paese. Promuovere nelle sue accezioni più varie che implicano, come già accennato, un fatto educativo, di recupero di realtà disagiate, finanziando grandi e piccoli soggetti. La nostra attenzione prende le mosse dall'analisi della legislazione sull'argomento, per avere un riferimento terminologico più esatto e soprattutto per comprendere meglio il peso della promozione nelle leggi da tutti riconosciute. Parlare di Spettacolo dal vivo ovviamente ci ha fatto soffermare sui suoi generi e sugli "spettatori", il pubblico senza cui sarebbe inutile anche questa trattazione. Quando si parla di Spettacolo dal vivo non si può prescindere dal pubblico, senza il quale non avrebbe senso il suo essere, così come non avrebbe importanza parlare di promozione e resa. Nello Spettacolo dal vivo il rapporto dialettico *mittente - messaggio - destinatario* è fondamentale. Promozione, dunque, come crescita e sviluppo degli individui ma anche come immagine dello Stato. Per quanto concerne la resa, abbiamo confrontato dati numerici, per capire come nel nostro Paese renda economicamente promuovere la cultura. Abbiamo cercato di considerare, non solo una resa economica, fondamentale per comprendere se gli stanziamenti alla promozione siano ben gestiti e

se ci sia un ritorno, ma anche una resa culturale, emotiva e un conseguente ritorno di immagine.

Prima di giungere allo stato attuale dell' organizzazione delle discipline che fanno capo a quello che comunemente definiamo spettacolo dal vivo, ci sembra opportuno, anche per una maggiore chiarezza nell'analizzare la situazione di oggi, fare un breve excursus nella storia del teatro, della musica, della danza e del circo.

Queste arti, appartenendo al mondo dello spettacolo dal vivo, hanno tutte la medesima prerogativa: quella di essere uniche ed irripetibili, in quanto si realizzano in un determinato luogo, in un dato tempo e alla presenza di un pubblico che fruisce istantaneamente delle varie rappresentazioni, partecipando emozionalmente all'evento artistico che è tale in quel preciso momento e non sarà più così.

Lo spettacolo dal vivo è dunque funzione del tipo di rapporto stabilito con il pubblico e del tipo di pubblico con cui il rapporto è stabilito.

Il teatro, sede fisica e, per estensione, insieme delle rappresentazioni drammatiche, comprende attori, pittori, pitture,

architetti, operai, costumisti, macchinisti, si allarga poi fino ad abbracciare anche altre figure quali compositori, musicisti, coreografi, ballerini, acrobati, atleti, poeti, giornalisti, ma l'elemento forse più importante tra tutti: il pubblico. Il teatro è dunque un'esperienza di gruppo basata sull'interazione, in cui più forze agiscono tra loro. Ogni rappresentazione è un'esperienza collettiva che appartiene a coloro che sono realmente, quindi, fisicamente presenti in quel momento.

I.2 Il Prodotto Culturale

Il prodotto culturale è il fulcro di ogni impresa culturale e quindi di ogni strategia di marketing, appartenendo alla categoria dei beni fruibili dal consumatore.

Il prodotto ha tre elementi fondamentali: l'oggetto stesso, i servizi ad esso connessi, il valore che il consumatore attribuisce al prodotto.

Il valore del prodotto culturale sembra quindi risiedere nella reazione che suscitano nei soggetti. Holbrook (1980) ritiene che il consumo di prodotti culturali è «la percezione estetica del consumatore all'interno del suo processo di decisione», e dunque lo studio delle reazioni conoscitive, emotive degli individui verso le arti. Il consumo culturale, dunque, non si basa esclusivamente sugli aspetti utilitaristici del prodotto ma include dimensioni simboliche, estetiche e edonistiche che condizionano la soggettività dell'individuo. Secondo la teoria di Lancaster, il prodotto è composto di una serie di caratteristiche che rappresentano le proprietà oggettive e determinano la scelta del consumatore. I prodotti culturali soddisfano i bisogni dei consumatori attraverso le peculiarità che possiedono; il bene viene definito da un insieme di

valori, uno per ogni caratteristica che può interessare il destinatario. La preferenza di un utilizzatore per un prodotto dipende dalla combinazione di tutte queste qualità che l'individuo ritiene utili per la sua soddisfazione.

Quindi l'utilità non risiede nei beni ma nelle loro caratteristiche. Nonostante la soddisfazione costituisca un elemento chiave dell'esperienza culturale, il flusso di associazioni che si produce durante la fruizione rappresenta un elemento altrettanto importante del consumo culturale.

La natura dei prodotti culturali è simbolica. Non bisogna tralasciare però che la risposta emozionale dell'individuo a stimoli culturali si manifesta sotto forma di un complesso di emozioni piuttosto che di una gerarchia di preferenze.

Prima di procedere, dobbiamo ancora operare una distinzione tra prodotto industriale e prodotto artistico-culturale, quindi tra impresa industriale ed impresa culturale:

- l'impresa industriale è caratterizzata dalla sicurezza di processi, dal meccanismo della struttura, dal fine ultimo che è quello di soddisfare i clienti e combattere la concorrenza;

- l'impresa artistico-culturale è caratterizzata da una forma di relatività, di incertezza umana e quindi di una certa tolleranza che è impensabile nell'impresa industriale.

Altra differenza sostanziale tra i due beni, quello industriale e quello artistico-culturale, è che il primo non può prescindere dalle leggi di mercato. La cultura non è quindi definibile come un prodotto di consumo secondo criteri esclusivamente razionali e certi. Non è una merce definibile per prezzo, qualità delle materie prime, servizi, utilità.

Dissomiglianza fondamentale è che le imprese culturali sono ad alto rischio, perché il prodotto non può essere testato in precedenza, in quanto tutto è demandato al momento della rappresentazione. L'unico fattore che può abbassare il rischio e la presenza, nella realizzazione dell'evento artistico, di un personaggio di particolare risonanza.

Altro fattore di differenziazione è che il prodotto culturale, nell'ambito dello spettacolo dal vivo, deve essere necessariamente ritirato dal mercato, in quanto viene stabilita a priori la durata nel tempo delle varie rappresentazioni, qualunque sia il successo che può riscuotere.

Ulteriore diversità è che nel settore industriale/commerciale si realizza un prodotto sulla base delle esigenze del consumatore, in campo artistico si crea prima il prodotto e poi si cerca di individuare i fruitori idonei.

In ambito di Spettacolo dal vivo nel prodotto culturale· si vengono a perfezionare un insieme di aspettative sia da parte dell' offerta che da parte della domanda il rapporto che viene a stabilirsi è tra domanda e offerta.

Ambedue si rivolgono, una attraverso la produzione e l'altra attraverso la fruizione dello spettacolo, al raggiungimento di alcuni obiettivi.

Il fine dell'offerta, quindi di colui che produce, non è solo quello di vendere, ma la volontà di concretizzare obiettivi culturali, mirando a stimolare il pubblico. Il fine della domanda, quindi del fruitore, è quello di far parte di un gruppo ristretto e culturalmente preparato e contemporaneamente di soddisfare i propri bisogni culturali.

I.3 Il prodotto teatrale

Lo spettacolo teatrale è dunque il risultato di una produzione artistica composta dall'interagire di molteplici arti, intendiamo riferirci alla letteratura, alla musica, alla pittura; parlare di prodotto riferendoci ad un' arte come quella teatrale suscita, ovviamente, non poche perplessità.

Il suo processo di produzione risulta flessibile, nonostante il risultato finale sia un bene che, a differenza dell'impresa industriale, non può essere visto, ne in fase di creazione ne una volta terminato, come sottostante alle leggi di mercato.

Dobbiamo quindi partire dalla rigidità del concetto prodotto-servizio primario.

Gli elementi che costituiscono il prodotto teatrale possono essere classificati in sette

categorie:

- 1-** Il testo drammaturgico e il suo autore.
- 2-** L'interprete e la compagnia.
- 3-** Il regista.
- 4-** Scenografia, musica, costumi.
- 5-** La sala, luogo in cui avviene la rappresentazione.

6- Il produttore.

7- Distributore.

Ai sette elementi fin qui presi in esame ne aggiungeremo un altro di basilare importanza:

8- Il marchio. Segno di riconoscimento destinato a distinguere un'impresa.

Quelle che chiameremo imprese teatrali si muovono, sostanzialmente, in due direzioni: una che si indirizza allo spettatore cercando di raggiungerne il consenso; un'altra che si dirige ad ottenere una quota il più possibile adeguata di finanziamenti. Il cercare di raggiungere il consenso di pubblico mette in campo una certa competitività, sul territorio, tra le varie imprese teatrali che ovviamente differiscono tra loro per dimensioni, mission, prodotto. Dobbiamo tener presente, grazie agli studi sul pubblico,

che lo spettatore ha una bassa propensione allo spostamento da una città all'altra.

Il prodotto culturale che, in questa sede, non consideriamo solo come forma di passatempo ma come mezzo di accrescimento

culturale per la nostra società, può essere consumato soltanto nelle ore non lavorative.

Per questo motivo il prodotto teatrale entra in competizione con altri prodotti culturali e con altri ancora non propriamente tali.

I.4 Il prodotto musicale

Per il prodotto musicale dobbiamo necessariamente far riferimento a quanto già ampiamente detto riguardo al prodotto culturale in genere e alla sua differenza con quello che abbiamo definito prodotto industriale.

Prima di proseguire ed analizzare gli elementi costitutivi del prodotto musicale, ci sembra opportuno fermarci su alcune considerazioni generali concernenti la musica. La musica è sicuramente, tra le arti che compongono lo spettacolo dal vivo, la più complessa poiché usa un linguaggio non comprensibile a tutti, più delle altre discipline costringe a comprometersi con nozioni tecniche, con strumenti, finendo per essere confinata a scuole specializzate, con la conseguente scomparsa del dilettante-esecutore a favore del dilettante-ascoltatore, questa è forse una delle prime ragioni di una certa ignoranza musicale nel nostro paese.

La musica ha sicuramente insito un significato trascendente.

Per poter capire appieno i vari componenti del prodotto musicale, dobbiamo operare una distinzione all'interno della cosiddetta musica classica, bisogna distinguere tra:

- opera lirica
- musica sinfonica, da camera, ecc.-

Prima di proseguire addentrandoci negli elementi costitutivi del prodotto musicale, vorremmo soffermarci brevemente su alcune caratteristiche dell' opera lirica. La storia racconta che l' opera nasce, nel XVII secolo, per il bisogno dei sovrani assoluti italiani di palesare la loro potenza sia alla propria corte che agli altri principi.

Riunendo in se varie forme di arte veniva a realizzarsi uno spettacolo di grande sfarzosità e di conseguenza di forte dispendio economico, che trovava riscontro in un'affermazione politica e diplomatica.

Il beneficio era costituito da un aumento di prestigio, era un modo per consolidare l'immagine del suo promotore.

Quello che faceva la vita dell' opera, fino agli inizi del XX secolo, non era un insieme di capolavori ma la produzione corrente; la quale aveva valore in quanto corrente, quindi come manifestazione di un certo gusto nel quale la società dell' epoca si riconosceva, era un mezzo che esprimeva attualità.

Questo oggi non c'è più, la gente all'opera non cerca più attualità, anche perché difficilmente ci è dato ascoltarne.

Questa situazione, non esiste nelle altre arti; ma in certo qual modo esiste in tutta la musica, forse perché il linguaggio delle altre arti si riferisce al mondo esterno, mentre quello della musica è semantico soltanto nell'interiorità. Dunque in quelle la mutevole realtà esterna lascia tracce più visibili, mettendo ostacoli alle pretese della pura «contemplazione estetica», che invece nella musica trova scarse difese.

L'opera non è semplicisticamente teatro realizzato attraverso la musica, ma teatro realizzato attraverso il canto. Teatro vuol dire che i personaggi di un'invenzione poetica si realizzano in presenze fisiche, di persone materialmente viventi di fronte a noi, quindi partecipi del nostro tempo. Questo paradosso viene realizzato nel teatro drammatico con

l'intera realtà corporea dell'attore (aspetto, atteggiamento, gesto, dizione); l'opera invece si realizza essenzialmente con la sua voce.

Oggi i teatri d'opera, come ci indicano chiaramente le leggi del settore, perseguono questi obiettivi: «la formazione musicale, sociale e culturale della collettività nazionale», «l'incremento e la

diffusione delle attività musicali», «l'educazione musicale della collettività».

Come abbiamo visto il prodotto-opera lirica è difficilmente paragonabile ad altre forme di cultura e di spettacolo, non ha neanche l'agilità, propria del teatro di prosa, che gli permette di spostarsi alla ricerca di pubblico.

Teniamo anche presente che le strutture adeguate per la messa in scena di opere sono dislocate, in linea di massima, nelle città più importanti solitamente molto lontane tra loro.

Si creano così zone d'ombra, lontane centinaia di chilometri, ed è normale che il bisogno di fruire d'opera dell'abitante di queste aree sarà affievolito e quasi interamente coperto dalle sovvenzioni pubbliche e dalle sponsorizzazioni.

Puntare su artisti nuovi o meno noti, così come su opere e compositori nuovi o meno conosciuti potrebbe servire a realizzare spettacoli di minor costo e di conseguenza di minor impatto economico per lo spettatore.

Gli elementi che costituiscono il prodotto musicale possono essere classificati in dieci categorie per l'opera lirica e sette per la musica sinfonica.

* Opera lirica:

1- La musica e il suo autore.

2- Il testo e il suo autore.

3- Gli interpreti.

4- Il regista.

5- Il direttore d'orchestra e l'orchestra.

6- Scenografia, costumi.

7- Sala. Il luogo dove avviene la rappresentazione.

8- Il produttore.

9- Distributore.

10- Marchio. Teatri d'Opera hanno il loro che diventa segno di appartenenza ad un polo intellettuale ed artistico rivolto alla diffusione e alla promozione di un determinato genere di spettacolo dal vivo nella nostra società.

* Musica sinfonica:

1- La musica e il suo autore. Elementi caratterizzanti il tipo di musica che viene eseguita, ovviamente può essere di generi diversi determinati a volte dal tipo di complesso musicale, come dal numero di orchestrali coinvolti. L' autore può essere indubbiamente elemento di forte richiamo per il pubblico.

2- Il direttore d'orchestra. Colui che compie una lettura personale di una partitura e istruisce l' orchestra per l' esecuzione.

3- Gli interpreti e l'orchestra.

4- Sala.

5- Il produttore.

6- Il distributore.

7- Il marchio. Simbolo di riconoscimento come segno di appartenenza ad un prodotto culturale ed artistico, rivolto alla diffusione e alla promozione di un determinato genere nella nostra società, a volte diventa sinonimo di qualità.

Il prodotto musicale quindi è caratterizzato da elementi, a volte, piuttosto complessi che, sicuramente, richiedono almeno un orecchio educato ad un certo tipo di musica.

Le imprese musicali che, approssimativamente, potremmo distinguere in enti/fondazioni liriche e istituzioni concertistiche si muovono per raggiungere il consenso e quindi riuscire ad ottenere finanziamenti congrui.

Se ci soffermiamo alle fondazioni liriche, sappiamo che sono quegli enti che ottengono maggiori finanziamenti sia perché le

rappresentazioni hanno, fondamentalemente, costi alti sia perché le strutture in se richiedono un impegno economico non indifferente.

Ed e qui che entra in campo la competizione tra le varie strutture, a livello economico e non culturale.

C'è da tener presente, tra l'altro, che le fondazioni lirico-sinfoniche sono relativamente presenti su tutto il territorio nazionale, quindi assistiamo ad una distribuzione e ad una promozione piuttosto circoscritte.

Per quanto concerne le istituzioni concertistico orchestrali il discorso varia, soprattutto per una loro maggiore presenza sul territorio e di conseguenza assistiamo, in alcuni casi, ad una maggiore competitività tra le varie imprese che indubbiamente differiscono per dimensioni, missione, prodotto.

Il prodotto musicale può rappresentare, in alcuni casi, un concorrente diretto del teatro, considerato come frutto di un'impresa che offre un prodotto sostitutivo usando tecnologie e linguaggio differenti.

Il prodotto musicale e in ogni caso ciò che esiste in seguito all'associazione di differenti processi che sono di formazione, di produzione e di impegno , in molteplici direzioni.

I.5 Il prodotto coreico

Come per le altre arti che compongono lo spettacolo dal vivo anche per la danza dobbiamo tener presente quanto già detto in precedenza riguardo al prodotto culturale, inteso come risultato di un'attività artistica, e alla sua differenza con quello che abbiamo definito prodotto industriale.

Prima di ogni altra cosa bisogna precisare che la danza non è un sottoprodotto della musica o dell'opera lirica, così come è stata spesso considerata, è qualcosa di autonomo sotto tutti i punti di vista.

La danza come arte ha radici antiche, usa un linguaggio molto particolare che è quello del corpo, ed è nel tempo e nello spazio.

Gli elementi costitutivi il prodotto coreico riteniamo possano essere classificati in nove categorie:

- 1-** Il coreografo.
- 2_** La coreografia.
- 3-** L'interprete e la compagnia.
- 4-** Scenografia e costumi.
- 5-** La musica
- 6-** La sala.

7- Il produttore.

8- Distributore.

9- Il marchio.

Dobbiamo tener presente che la danza non sempre è accompagnata da musica, infatti, in certa produzione contemporanea è scandita soltanto dal ritmo. La musica è indispensabile al balletto classico per tracciargli una trama temporale in riferimento

alla quale i ritmi coreografici possono compiere i loro giochi allusivi. La danza libera può farne a meno perché come riferimento al tempo coreografico può assumere i ritmi naturali: respiro, marcia cadenzata, battito cardiaco.

L'autore della musica può essere fattore rilevante nell'attrarre il pubblico soltanto nel caso in cui si tratti di compositori ben noti, questo avviene soprattutto per il balletto classico.

Possiamo dunque affermare che la musica è un attributo importante ma non certo indispensabile alla danza.

Il prodotto coreico presenta, ovviamente, ulteriori e differenti elementi rispetto a quello teatrale e a quello musicale.

Come il prodotto musicale e, molto spesso, di più difficile godimento poiché usa un linguaggio meno usuale di quello teatrale,

questo anche perché non siamo abituati, nella maggior parte dei casi, fin da bambini, a servirci e a conoscere modi di espressione differenti dal linguaggio verbale.

La danza può e potrebbe rappresentare un concorrente diretto, nell'uso del tempo libero, sia del teatro che della musica, si tratta anche qui di un prodotto culturale sostitutivo che adopera tecnologie e linguaggio differenti.

Il prodotto culturale che, in questa sede, viene considerato non solo come svago ma anche come mezzo di crescita culturale del paese viene a trovarsi in diretta competizione con molteplici prodotti molto spesso di maggior impatto sul pubblico ma sicuramente di minor efficacia per una crescita culturale della nazione, questa soltanto perché, nella maggior parte dei casi, non siamo stati educati ad alcune arti.

Ovviamente la danza, come il teatro e la musica, sono prodotti culturali che vengono sottoposti al confronto, a volte feroce, con le altre forme di beni che potrebbero definirsi quasi *industriali*.

CAPITOLO II
ANALISI NORMATIVA IN MATERIA DI SPETTACOLO
DAL VIVO

II.1 Premessa

Le recenti trasformazioni istituzionali, connesse ai provvedimenti di decentramento amministrativo in atto con la riforma istituzionale del 2001, che conferisce alle Regioni ed Enti Locali un potere legislativo concorrente e dunque un ruolo sempre più strategico in materia di organizzazione e promozione di eventi culturali di spettacolo, unite alla scarsità delle risorse pubbliche a disposizione delle attività di spettacolo, hanno contribuito ad incrementare l'incertezza e la magmaticità del settore anche sul piano normativo. Si ripercorreranno in questa sede le principali evoluzioni normative nazionali, dalle Leggi Bassanini ad oggi, con un impatto diretto sull'attività di competenza regionale; si analizzeranno le ultime Proposte di Legge avanzate in sede parlamentare e della Conferenza Stato-Regioni;

si cercherà di realizzare un approfondimento sui provvedimenti legislativi unitari già emanati da alcune Regioni a seguito delle modifiche al Titolo V della Costituzione e di analizzare.

A livello metodologico si procederà attraverso la raccolta sistematica di tutta la normativa di riferimento sia nazionale che regionale, cui è seguita una razionalizzazione di tutta la documentazione attraverso la costruzione di matrici di sintesi, ideate anche allo scopo di enfatizzare ruolo, competenze e potenzialità delle Regioni.

II.2 La normativa statale

La prima iniziativa legislativa nazionale che si impegna a disciplinare tutti i settori dello Spettacolo è rappresentata dalla legge 30 aprile 1985, n. 163 "Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo".

Con questa legge il settore dello spettacolo diventa oggetto di una normativa unitaria con l'istituzione del Fondo Unico dello Spettacolo, che ha il duplice scopo di riordinare gli interventi finanziari a favore dell'intero settore dello spettacolo e di conferire disciplina unitaria a tali interventi.

La previsione stabile di un fondo per il sostegno finanziario dello spettacolo consentì, da quell'anno, di programmare le attività del settore con un orizzonte temporale più esteso.

La legge 163, pertanto, istituisce il FUS quale strumento finalizzato al sostegno finanziario ad enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante.

Oltre all'istituzione del FUS la legge prevede inoltre l'istituzione di un Osservatorio dello Spettacolo.

La legge n. 163/1985 prevedeva una ripartizione del Fondo Unico dello Spettacolo secondo le percentuali che seguono:

- il 42% agli enti lirici,
- il 13% alla musica ed alla danza,
- il 25% al cinema,
- il 15% alla prosa
- lo 1,5% ai circhi,
- quota residua (il 3,5% dell'intero Fondo) destinata al funzionamento degli organi istituzionali e ad altre spese.

Tale ripartizione percentuale fu modificata in seguito dall'introduzione della legge n. 555/1988, che abolì le quote previste dalla legge n. 163/1985, assegnando all'allora Ministro per il Turismo e dello Spettacolo il compito di stabilire le percentuali di ripartizione del Fondo con cadenza annuale, emanando un proprio decreto, sentito il parere del Consiglio Nazionale dello Spettacolo.

In seguito all'introduzione di questa norma, nel 1990, furono operate alcune efficaci modifiche rispetto alla ripartizione originaria.

In particolare, alla musica ed alla danza era destinato il 61,8% (con riserva di ben il 47,8% ai tredici Enti Lirici); al contrario, la quota del cinema era ridotta dal 25% al 19%. In seguito, queste proporzioni sono state modificate in misura sostanzialmente irrilevante, perpetuando al tempo stesso il beneficio della stabilità ed il costo della mancanza di flessibilità e di adattabilità agli andamenti contingenti del mercato, anzi contribuendo in qualche misura ad irrigidirne le dinamiche.

Pur sottostando inevitabilmente agli andamenti della finanza pubblica e subendo la diminuzione di potere d'acquisto a causa della dinamica inflazionistica, il Fondo Unico dello Spettacolo ha assolto alla funzione di garantire il finanziamento del settore con un buon grado di certezza. Il suo andamento e la sua composizione vanno interpretati, peraltro, anche alla luce di fonti aggiuntive di finanziamento dello spettacolo che – soprattutto negli ultimi anni – hanno consentito una sia pur contenuta integrazione delle risorse finanziarie complessivamente destinate allo spettacolo.

La Regione Lombardia con dcr n. V/465 del 15 gennaio 1992,

insieme ad altre Regioni, promuoveva il referendum abrogare il Ministero del Turismo e dello Spettacolo rivendicando il trasferimento delle competenze in tali materie. Nel 1994 il referendum abroga il suddetto Ministero ma per quattro anni lo Stato non mostra nessuna volontà di trasferire alcunché alle Regioni.

Con la Legge 59/97 “ Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle Regioni ed Enti Locali per la riforma della Pubblica Amministrazione e la semplificazione amministrativa” viene avviata la stagione delle riforme in senso federalista, e si realizza il processo di decentramento amministrativo, senza modifiche al testo della Costituzione.

Allo Stato vengono affidate competenze speciali che possono essere esercitate, in relazione alle materie ad esso riservate ed elencate nell’art. 1, comma 3, del testo di legge; per tutte le altre materie non comprese in tale norma, l’attribuzione di compiti e funzioni è da intendersi come trasferita alle Regioni ed Enti locali, in base al principio di sussidiarietà.

La legge fa riferimento alle competenze statali nel settore dei beni culturali, attribuendo al Governo centrale la risoluzione di

questioni di rilievo “nazionali” per indirizzo, funzioni e programmi nel campo dello spettacolo tout court (art. 1, comma 4).

Con l’emanazione del D.lgs n. 112/98 “Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alla Regioni e agli Enti locali, in attuazione del capo I della L. 15 marzo 1997 n. 59, vengono chiariti i compiti di competenza esclusiva dello Stato, e, al capo VI, all’art. 156, quelli specifici riferiti al settore dello spettacolo dal vivo. In particolare, citando il decreto:

- La definizione degli indirizzi generali per il sostegno alle attività teatrali, musicali e di danza, secondo principi idonei a valorizzare la qualità e la progettualità e in un ottica di riequilibrio delle presenze e dei soggetti e delle attività teatrali sul territorio;
- La promozione della produzione nazionale all’estero, anche mediante iniziative di scambi e di ospitalità reciproche con altre nazioni;
- La definizione, previa intesa con la Conferenza unificata, dei requisiti per la formazione del personale artistico e tecnici dei teatri;

- La promozione della formazione di una videoteca, al fine di conservare la memoria visiva delle attività teatrali, musicali e di danza;
- Il riconoscimento del ruolo centrale delle compagnie teatrali e di danza e delle istituzioni concertistico-orchestrali, favorendone, in collaborazione con le Regioni e con gli Enti locali, la promozione e la circolazione sul territorio;
- La definizione e il sostegno delle istituzioni teatrali nazionali;
- La definizione degli indirizzi per la presenza del teatro, della musica, della danza e del cinema nelle scuole e nelle università;
- La programmazione e la promozione, unitamente alle Regioni e agli Enti locali, della presenza delle attività teatrali, musicali e di danza sul territorio, perseguendo obiettivi di equilibrio e omogeneità della diffusione della fruizione teatrale, musicale e di danza, favorendone l'insediamento in località che ne sono sprovviste e favorendo

la equilibrata circolazione delle rappresentazioni sul territorio nazionale;

- Il contributo ad incentivare la produzione teatrale, musicale e di danza nazionale con particolare riferimento alla produzione contemporanea, come pure del repertorio classico del teatro greco-romano in coordinamento con la fondazione “ Istituto nazionale per il dramma antico”;
- La promozione delle forme di ricerca e sperimentazione teatrale, musicale e di danza e di rinnovo di linguaggi;
- Il sostegno agli enti lirici ed assimilati di cui al D.lgs 29 giugno 1996, n. 367.

L'attività delle Regioni nel settore dello Spettacolo, con particolare riferimento allo spettacolo dal vivo, si è sviluppata in modo incrementale negli anni con un investimento sempre maggiore sul piano progettuale, della promozione, comunicazione e sostegno alle diverse iniziative culturali nascenti dal territorio. Infatti, a seguito del D.Lgs. 112/1998 molte Regioni hanno provveduto a riordinare la propria legislazione di settore, ispirandosi a principi comuni, quali l'affermazione del valore sociale ed economico

dell'attività, il ricorso a modalità di sostegno, tali da prevedere sia contributi finanziari sia incentivi sul piano economico fiscale.

Il D.lgs 112/98 ha aperto una serie di problematiche interpretative in quanto non indicava quali avrebbero dovuto essere le funzioni specifiche degli Enti territoriali, ponendo così criticità in merito.

Solo attraverso la riforma costituzionale del 2001 e le modifiche al titolo V della Costituzione (L. 18 ottobre 2001, n. 3), viene completato il processo di decentramento amministrativo avviato nel 97/98 dalle leggi Bassanini.

L'attenzione sul titolo V della costituzione è stata attratta in questi anni in egual misura dalle modalità di scrittura delle nuove norme, spesso ritenute non chiare e incoerenti; dall'oggettiva incidenza di quella riforma sul quadro politico-legislativo, a sua volta dal processo attuativo delle cd Leggi Bassanini nel maturare delle maggioranze politiche e dalle critiche sui successi normativi; dal processo riformistico degli statuti regionali e delle attitudini degli enti locali e infine dalla necessità di accorpare e semplificare i rami complessi in dati campi.

In questo quadro generale in cui il diritto costituzionale deve esercitarsi ai massimi livelli sistematici e in cui il confronto tra la

scienza del diritto costituzionale e il diritto costituzionale letto dai giudici è stato evidente quanto utile. Il problema però è in parte interpretativo, richiedendo una rilettura organica di diversi istituti, settori e materie, tanto più che la Corte Costituzionale ha ripetutamente affermato che l'attribuzione allo Stato di competenze legislative esclusive deve essere letta alla luce della raggiunta ed attuale materialità istituzionale ed ordinamentale dei diversi settori. Ma è poi la stessa Corte Costituzionale che richiede alle Regioni di rileggere nello stesso modo le loro competenze esclusive residuali (tra cui cultura e spettacolo). In questo contesto, oltre ad una serie di interrogativi specifici e di attese per la definizione dei nuovi principi generali per la lettura e la ricostruzione di settori rientranti nella competenza ora dello Stato ora delle Regioni, una domanda specifica si aggiunge: la Costituzione consente e ricerca la "regolazione" in senso specifico per supplire agli eccessi oppure alla insufficienza del sistema cd rigido delle fonti?

Lasciando aperto il quesito e tornando all'approfondimento storico-normativo, in base all'art. 117 Cost., nella sua rinnovata formulazione, lo Stato diventa titolare di una potestà legislativa

“speciale”, in quanto legittimato a legiferare, con proprie leggi, solo le materie e i rapporti elencati al comma 2. Per il resto, la potestà legislativa spetta alle Regioni che si trovano a disporre di quella competenza “generale”, in precedenza spettante allo Stato.

L'intervento regionale, pertanto, è da intendersi di diversa estensione, a seconda delle materie che ne sono oggetto: per alcune di esse, elencate nel comma 3, la regione è titolare solo di una potestà legislativa di tipo concorrente, a fronte della quale è riservata allo Stato la fissazione, con proprie legge, dei principi fondamentali della disciplina. Per tutte le altre materie, non esplicitamente ricomprese in tale elenco, alle Regioni spetta una competenza di tipo esclusivo e/o residuale.

Anche in questo caso, le disposizioni normative hanno presentato notevoli problemi di interpretazione, poiché il settore dello spettacolo non viene inserito né tra le materie di competenza esclusiva, né tra quelle di competenza concorrente, tra cui peraltro si annoverano “la valorizzazione dei beni culturale ed ambientali e promozione e organizzazione dell'attività culturale”.

Le tensioni tra Stato e Regioni successive all'emanazione della Legge hanno riguardato la possibilità o meno di includere lo

“spettacolo” tra le attività culturali, e hanno portato infatti la regione Toscana a presentare un ricorso alla Corte Costituzionale rivendicando la competenza esclusiva.

Infatti, con le sentenze 255 e 256 del 21 luglio 2004 la Corte ha affermato che lo “spettacolo” (nuove materie elencate in Costituzione), pur non essendo citato nell’art. 117 della Costituzione, non è da ricondursi alla competenza residuale delle Regioni, ma è compreso *in toto* nella “promozione ed organizzazione delle attività culturali” indicata nel comma 3 dell’art. 117 tra le competenze di tipo concorrente. Pertanto, come per le altre materie anche per le attività culturali la pratica utilizzata dal Legislatore nella stesura del nuovo art. 117 comma 4 Cost. ha favorito l’emergere di diverse soluzioni interpretative :

- 1) favorevole alla riconduzione alla competenze esclusiva-residuale delle Regioni di tutte quelle materie che sono espressamente menzionate (principio della tassatività delle competenze legislative statali);
- 2) volta ad evitare la disgregazione della disciplina e la ripartizione arbitraria in settori, mantenendo un’interpretazione più vicina alle

definizioni utilizzate nella Costituzione, evitando ulteriori conflitti di competenza.

La Suprema Corte nel riconoscersi nella seconda teoria ha in primo luogo dato valore all'interpretazione testuale della Costituzione confermando che le attività culturali alle quali si riferisce l'art. 117 comma 3 Cost. non possono non essere interpretate in senso lato comprendente quindi "tutte le attività riconducibili alla rielaborazione e diffusione della cultura". In tal senso gli unici limiti esterni alla materia della promozione ed organizzazione dell'attività culturali sono quelli riconducibili ad altri titoli di competenza statale, come le "norme generali sull'istruzione"(art. 117 comma 2 lettera L) o la " tutela dei beni culturali" (art. 117 comma 2 lettera S). In secondo luogo la Corte ha depotenziato il punto nodale sostenuto dai fautori della prima tesi, rilevando che l'unica disposizione che elenca solo i compiti di rilievo nazionale riservate allo Stato escludendo implicitamente un ruolo delle Regione in questo settore è l'art. 156 del D. Lgs. 31 marzo 1998 n.112.

Proprio in questa direzione, alla fine di gennaio 2007, Ministero per i beni e le attività culturali, Conferenza delle Regioni e delle

province autonome, Unione delle Province d'Italia (UPI) e Associazione Nazionale dei Comuni d'Italia (ANCI) hanno siglato il “Patto per le attività culturali di spettacolo” con l'intento – citando il testo – di “collaborare al fine di sostenere il processo di armonizzazione dell'ordinamento giuridico al dettato della Costituzione in tema di valorizzazione e supporto della attività culturali di spettacolo”, attraverso una programmazione concertata degli interventi per individuare gli obiettivi e le azioni prioritarie “da realizzare in una logica di condivisione delle responsabilità e di utilizzo ottimale delle risorse”.

Il Patto puntualizza in sintesi:

- La necessità di garantire il sostegno economico ed organizzativo ai progetti, anche in rete, caratterizzati da uno stretto contatto con il territorio e le sue vocazioni;
- L'importanza della creatività giovanile e del sostegno ai giovani talenti e ai nuovi linguaggi;
- L'importanza di un'azione continuativa di monitoraggio dell'offerta culturale del territorio e di scambio di conoscenze ed esperienze per una razionalizzazione sul

piano degli investimenti, delle risorse statali e territoriali disponibili;

- La necessità di assicurare ai giovani e alle categorie protette o disagiate della popolazione la possibilità di fruire delle attività di spettacolo.

La riforma del Titolo V e l'incertezza del quadro normativo rendono sempre più urgente una legge organica che disciplini il settore dello spettacolo dal vivo.

La “proposta di legge recante i principi fondamentali per lo spettacolo ai sensi dell’art. 117, comma 3, della Costituzione” risale al 2004 ed è stata elaborata dal Coordinamento interregionale in materia di spettacolo.

L’obiettivo di detta proposta era quello di razionalizzare il panorama legislativo e definire i principi fondamentale per orientare l’azione legislativa regionale, definendo al contempo e con chiarezza compiti e funzioni dello Stato e degli Enti locali.

Il testo evidenziava la strategicità del ruolo della Conferenza Stato-Regioni e della Conferenza unificata. Alla prima il compito di definire i parametri per la ripartizione del FUS fra le singole regioni attraverso la costituzione di “un organismo tecnico-

paritario”, alla seconda quello di predisporre linee e principi generali per garantire presenza e diffusione omogenea dello spettacolo su tutto il territorio nazionale.

Le Regioni e le Province autonome si sarebbero occupate della promozione e dell’organizzazione delle attività culturali, mentre Province e Comuni avrebbero presidiato tutti gli aspetti relativi alla circuitazione e alla distribuzione degli spettacoli, alla loro promozione, alla gestione e all’adeguamento delle strutture e dei teatri stabili.

Le disposizioni finali prevedevano, inoltre, una riorganizzazione complessiva del settore, attraverso il riordino degli enti nazionali, la trasformazione in istituti di diritto privato, il potenziamento della partecipazione dei privati, come pure lo scioglimento dell’ETI (Ente Teatrale Italiano).

Numerose sono state anche le proposte di legge presentate in Parlamento: da Veltroni nel 1999¹ a Carlucci nel 2001.

In questa sede si è ritenuto opportuno analizzare le più recenti, a partire dalla proposta di legge Rositani, ampiamente dibattuta nel

¹ Proposta di legge n. 4176 approvata dalla Camera dei Deputati, il cui iter fu bloccato a seguito della caduta del Governo.

corso del 2005 presso la VII Commissione permanente della Camera dei Deputati, il cui iter fu concluso per ragioni di copertura finanziaria e per la fine della legislatura, e ripresentata poi nel giugno del 2006, sino all'ultima proposta di legge quadro presentata nel 2008.

Il testo della proposta Rositani è composto da venti articoli, distinti in tre capi:

- 1) Disposizioni di carattere generale: attribuzione dei compiti e funzioni ai vari livelli territoriali;
- 2) Principi riguardanti i singoli settori;
- 3) Interventi per la valorizzazione e lo sviluppo dello spettacolo dal vivo.

Un ruolo di primaria importanza è affidato alla Conferenza unificata che:

- promuove accordi tra Governo, regioni ed Enti locali per l'individuazione di strumenti di cooperazione istituzionale;
- partecipa alla definizione degli indirizzi per la formazione degli operatori dello spettacolo e alla realizzazione di appositi spazi per la sua diffusione;

- partecipa alla progettazione di percorsi didattici e attività educative nelle scuole e nelle università;
- contribuisce all'individuazione di criteri per la verifica dell'efficacia dell'impegno delle risorse pubbliche di settore.

Alle Regioni invece, vengono affidati, tra i compiti prioritari, la promozione della creatività giovanile e il sostegno dell'imprenditoria ancora giovanile e femminile.

Il Comitato tecnico per lo spettacolo, organo consultivo per l'elaborazione delle politiche di settore (composto da esperti di settore e da rappresentanti degli Enti locali e delle principali associazioni di categoria), si suddivide in quattro commissioni: musica, teatro, danza, circo e spettacolo viaggiante.

Vi sono poi le figure professionali dell'Agente di spettacolo, del rappresentante di artisti, del produttore, dell'organizzatore e promoter di manifestazioni di spettacolo dal vivo.

Sul piano politico i più recenti dibattiti indicano la proposta di legge dell'On. Colasio presentata in Parlamento il 28 aprile 2006, che rispetto alla proposta dell'On. Rositani enfatizza la necessità di un decisivo riorientamento degli investimenti pubblici in favore dello spettacolo e di una politica di agevolazioni e incentivi fiscali,

che, sia a livello statale che locale, sollecitino l'intervento sussidiario del privato, sempre più importante per garantire l'interconnessione e la sinergia con gli altri settori della vita economica del paese.

Altre proposte di legge nel corso del 2006 sono state presentate in Parlamento dal centro-sinistra, che pongono l'attenzione su alcuni temi:

- assicurare una distribuzione omogenea degli spettacoli su tutto il territorio nazionale;
- la centralità del ruolo educativo e formativo del settore per una crescita sul piano culturale e sociale dell'individuo;
- necessità di costruire politiche a favore dei lavoratori di questo settore e di garantire l'accessibilità e fruizione anche alle categorie disagiate;
- esigenze di stimolare e sviluppare la capacità imprenditoriale soprattutto giovanile e femminile;
- l'utilità della costituzione di strutture di monitoraggio delle dinamiche di consumo e della domanda di programmazione e dell'offerta di spettacolo, come gli Osservatori culturali;

- l'importanza della promozione della creatività e della valorizzazione dell'innovazione e delle sperimentazione.

Una particolare menzione riguarda il capo III della proposta di legge n. 927 (artt. 14 e 16) che regola il sistema delle residenze multidisciplinari, ovvero quelle strutture che sono caratterizzate dalla presenza contestuale, nel corso dell'anno solare, di attività di produzione e distribuzione dello spettacolo dal vivo.

La proposta di legge n. 1389, presentata da Vladimir Luxuria, pone l'accento sulla scarsità delle risorse finanziarie e prevede un incremento del FUS del 5% e la costituzione di fondi di sostegno per: il recupero, la ristrutturazione e riconversione degli spazi pubblici da destinare all'attività di spettacolo, la produzione indipendente e cooperativa.

Novità assoluta riguarda poi l'introduzione di un centro per lo spettacolo nelle scuole e nelle università (art. 7), con lo scopo di favorire l'accesso degli enti formativi allo spazio dello spettacolo.

Con riferimento alle iniziative parlamentari del 2007 è opportuno segnalare i progetti di legge del deputato Ciocchetti e del gruppo parlamentare guidato da Adenti, Fabbris etc.

La proposta Ciocchetti ha avuto origine dall'esigenza di rispondere alle istanze degli addetti allo spettacolo che molto frequentemente si trovano ad operare in un contesto lavorativo privo di certezze sia economiche che normative.

Il testo è molto snello e composto solamente da nove articoli ed uno degli aspetti che lo differenzia dai progetti di legge precedentemente citati riguarda l'istituzione di un fondo perequativo a sostegno delle aree territorialmente svantaggiate, ove cioè risulti inadeguata la diffusione della cultura dello spettacolo.

Introduce, poi, numerosi elementi di riforma per il settore teatrale proponendo ad esempio il riordino dell'attività dell'ente teatrale italiano, ruolo e funzioni dei teatri stabili di ispirazione pubblica, dei teatri di tradizione e delle fondazioni lirico-sinfoniche.

La proposta del gruppo parlamentare (maggio 2007) pone invece molta attenzione al riordino degli interventi finanziari legale ad un ripensamento delle logiche del Fondo Unico per lo spettacolo, con l'obiettivo di garantire uno sviluppo armonico su tutto il territorio nazionale.

Altro aspetto determinante del testo normativo riguarda la chiara esplicitazione di strumenti programmatori e conoscitivi: il Piano

nazionale e il Piano regionale per lo sviluppo e la valorizzazione dello spettacolo dal vivo di durata triennale nel primo caso; l'Osservatorio nazionale dello spettacolo e gli osservatori nazionali nel secondo.

Tale proposta si compone di diciannove articoli e sei capi:

- 1) Disposizioni generali;
- 2) Compiti delle Istituzioni;
- 3) Piano nazionale e Piani regionali per lo sviluppo e la valorizzazione dello spettacolo dal vivo;
- 4) Organi consultivi;
- 5) Provvedimenti di attuazione.

Il 29 aprile 2008 è stata presentata in Parlamento una proposta di Legge molto importante. Si tratta niente di meno che di una “Proposta di Legge Quadro per il riordino complessivo di tutti gli ordinamenti dello spettacolo dal vivo”.

La proposta di legge, presentata dagli Onorevoli Gabriella Carlucci e Luca Barbareschi, che, come è noto, sono protagonisti molto noti nel mondo dello spettacolo, (e la loro conoscenza diretta e concreta delle problematiche dello

spettacolo, devo dire, da una prima e necessariamente sommaria lettura, si nota subito, ed è un'ottima cosa), è molto articolata ed affronta praticamente tutti i temi che interessano lo spettacolo dal vivo.

Con questa proposta, il relatore On. Carlucci ha pertanto rilevato la necessità di colmare tale vuoto normativo, finora oggetto di norme settoriali e settoriali stratificatesi nel tempo, costituendo preciso obbligo civico e politico per tutti i parlamentari.

Si fa riferimento alla necessità di definire un assetto istituzionale che dia seguito alla riforma del titolo V della Cost. infatti lo spettacolo va riconosciuto sia a livello centrale che locale come un'opportunità ed una risorsa per l'economia, la coesione sociale e l'immagine per il Paese, valore aggiunto di una identità, di una storia e di una tradizione da valorizzare.

Bisogna pervenire pertanto alla definizione dei principi fondamentali che sovrintendono l'azione pubblica in tale materia, alla luce della potestà legislativa concorrente stato regioni, salvaguardando il patrimonio culturale immateriale e

la tutela delle diversità culturali, ma anche valorizzando il pluralismo, la libera espressione della creatività e la garanzia di pari opportunità di fruizione dei cittadini.

I principi di sussidiarietà ed adeguatezza dovranno ispirare l'azione concertativa dello stato, Regioni ed enti locali, come la corte costituzionale ha rilevato, precisando che l'intervento statale può avvenire sia con principi fondamentali sia avocando funzioni amministrative quando ricorrano esigenze unitarie tali da far ritenere inadeguati i livelli regionali.

Tali necessità sono oltretutto state sancite nel Patto per le attività culturali di spettacolo siglato tra il Ministero per i beni e le attività culturali e gli enti locali, affidando alla Conferenza unificata stato regioni, un ruolo centrale nella definizione degli strumenti di cooperazione e solidarietà istituzionali, nella promozione della presenza diffusa delle attività dello spettacolo dal vivo su tutta la nazione e con pari opportunità di accesso alla sua fruizione anche da parte dei meno abbienti, nel sostegno ai nuovi attori, artisti esecutori ed operatori, con programmi rivolti a scuola ed università e nella programmazione di interventi di costruzione, recupero

di strutture ed immobili a tal fine destinati, e individuare modalità di verifiche di tale intervento pubblico.

L'impegno parlamentare deve portare alla elaborazione di un testo quadro, con principi trasversali, per una politica nazionale dello spettacolo dal vivo, con forme di intesa e di coordinamento istituzionale tra Stato ed enti locali; la promozione dei nuovi talenti e dell'innovazione artistica ed imprenditoriale; sostegno all'interdisciplinarietà; azione in favore delle strutture dello spettacolo; promozione dell'insegnamento delle discipline artistiche e conoscenza nell'ambito del sistema scolastico; la formazione del personale artistico, tecnico ed amministrativo; sensibilizzazione e promozione del pubblico attraverso l'editoria e internet; riconoscimento formale e la qualificazione di alcune figure professionali operanti nel settore; collocamento al lavoro e tutela sociale degli operatori del settore attraverso strumenti del welfare; contrasto degli oligopoli e condizioni dominanti che influenzano la libertà del mercato e la libera concorrenza; garanzia di adeguate risorse pubbliche e la promozione dell'apporto privato a

sostegno di tali attività; cadenza triennale dei finanziamenti a valere sul Fus, inteso come fondo di investimento; la semplificazioni dell'articolazione strutturale ed organizzativa dello spettacolo, con nuovi requisiti e presupposti per l'accesso all'intervento pubblico; la chiara regolamentazione dell'avvicendamento alle sovrintendenze e direzioni degli enti ed organismi, attraverso pubblici bandi di concorso per titoli ed esami; l'utilizzo dell'istituto per il credito sportivo per la costituzione di un apposito fondo di garanzia destinato a ridimensionare gli effetti del Trattato di Basilea 2 e favorire l'accesso al credito; la ridefinizione dell'intervento dell'Arcus nell'ambito dei progetti sulle strutture teatrali e multimediali e per la fruibilità delle manifestazioni culturali ai diversamente abili; l'adozione di agevolazioni fiscali, tax shelter, crediti d'imposta, detassazione di entrate e proventi finalizzati alla gestione delle attività dello spettacolo dal vivo, sia per gli operatori che per gli esterni del settore; l'introduzione di specifici interventi sul mondo del lavoro e del welfare, l'introduzione di specifici interventi sulle

fondazioni lirico sinfoniche, sull'Eti, sulla fondazione Inda e sulle accademie di arte drammatica e di danza.

Lo spettacolo dal vivo va inteso nella sua interezza e non nei suoi specifici settori; sul piano operativo infatti, si prospetta la sostituzione degli attuali organi consultivi del Ministero con una struttura più snella, introducendo il Consiglio dello Spettacolo dal vivo, articolato in quattro comitati tecnici, relativi a musica, teatro, danza e circo, espressione del coordinamento delle regioni e delle province autonome di Trento e Bolzano, dell'Anci, dell'Upi, dello Stato, delle associazioni datoriali e organizzazioni sindacali dei lavoratori del settore maggiormente rappresentative a livello nazionale.

Il consiglio svolgerà la sua attività in seduta plenaria e di area esprimendo pareri obbligatori e vincolanti sulla ripartizione del Fus tra settori, sull'utilizzo di risorse aggiuntive, sul riequilibrio territoriale delle attività, sulla valutazione dei progetti con erogazione di contributi triennali in forma convenzionata.

Tale riforma si ricorda, dovrà trovare per la sua attuazione, come tutte le riforme di ampio raggio, adeguati investimenti

statuali finanziari ed una convergenza politica da parte delle forze politiche.

Per i finanziamenti finora erogati, in particolare, si auspica il superamento della cattiva gestione degli stessi, in cui si è affermata una logica clientelare e poco trasparente nelle distribuzioni delle risorse.

II.3 La normativa regionale

Il riconoscimento della potestà concorrente regionale in materia di spettacolo ha portato molte regioni a legiferare ed emanare una disciplina organica in materia, accorpendo ed integrando le norme già in vigore, che spesso si limitavano all'individuazione di canali di finanziamento secondo i criteri dei piani di riparto, rispondendo così ad obiettivi di semplificazione, razionalizzazione, armonizzazione della normativa di settore.

A differenza delle proposte di legge parlamentari, che si riferivano esclusivamente al settore dello spettacolo dal vivo, la normativa regionale riunisce in un testo unico tutte le disposizioni relative allo spettacolo, ricomprendendo quindi anche cinema e audiovisivo.

Un esempio per tutte la Legge Regionale n 21 del 2008 della Lombardia, che ha raggruppato in un unico testo i tre ambiti che compongono il settore (tre leggi regionali che normavano separatamente il Cinema, Teatro, Musica e Danza) per dare un unico corpo alla normativa. La nuova disciplina lombarda risulta esser impostata come una sorta di Legge quadro che demanda la sua attuazione ad atti amministrativi, delibere e decreti, con l'obiettivo di semplificare, snellire e rendere più efficace

l'intervento regionale. La razionalizzazione dell'intervento legislativo regionale è alla base anche dell'intervento innovatore del Lazio, attuato con la Legge Regionale n. 17 del 2007.

L'unica eccezione riguarda la regione Liguria, la cui norma "Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo dal vivo" (L. R. n. 34 del 2006), esclude lo spettacolo riprodotto e con l'art. 36 abroga, insieme alle norme ormai obsolete, la Legge Regionale 17.03.83. n 7 che conteneva disposizione riguardanti anche lo spettacolo dal vivo, riformulando l'intero settore.

L'ambito di intervento è relativamente ampio.

Toscana ed Abruzzo lo delineano in modo esplicito, in particolare: la prima, all'art. 2 della Legge Regionale n. 45 del 2000) definisce che le attività di spettacolo dal vivo sono prosa, musica, cinema, danza, festival, teatro di strada, ricerca e sperimentazione teatrale; la seconda, art. 1 (disegno di legge 26 settembre 2006), si limita a citare teatro, danza, musica e cinema.

Nella definizione dei propri obiettivi e interventi, le regioni, secondo Emilia Romagna (vedi la programmazione regionale su Bollettino Ufficiale del 18 dicembre 2008 parte II n.164), Umbria

(L.R. n. 17/2004), Sardegna (L. R. n. 18/2006) e Puglia (L.R. n.6/04 e la D.G.R. n.1390 del 19/09/06), dovrebbero in primis assicurare pluralismo culturale e qualità artistica e garantire pari opportunità.

Vengono molto enfatizzati dalla quasi totalità delle regioni il ruolo educativo dello spettacolo e l'importanza della formazione sia come accrescimento del livello culturale dei cittadini che come strumento per l'accessibilità e la fruizione del pubblico.

Un altro aspetto che accomuna le disposizioni analizzate si riferisce alla necessità di favorire e incoraggiare collaborazioni e partership tra il settore pubblico e quello privato, anche a livello internazionale (Sardegna).

Regione Liguria, Umbria e Campania (legge Regionale n. 6 del 2007) sottolineano come una delle finalità prioritarie dovrebbe riguardare l'equilibrata distinzione dell'offerta culturale (e anche dello spettacolo) su tutto il territorio e quindi con particolare attenzione alle aree meno servite, anche ai fini turistici (Liguria).

La legge regionale Toscana è molto orientata a sostenere le attività di produzione e a promuovere innovazione, ricerca e sperimentazione nel settore dello spettacolo dal vivo.

In tutti i testi analizzati lo spettacolo viene quasi sempre riconosciuto, fin dai primi articoli, quale aspetto fondamentale delle culture regionali, fattore di sviluppo economico e sociale ed espressione delle identità territoriali. In particolare la Regione Campania pone all'attenzione il tema del contemporaneo attraverso la contaminazione dei linguaggi espressivi dialettali, come il Friuli Venezia Giulia (L.R. n.5/2008) per cui diviene centrale la manifestazione dell'identità regionale nella pluralità delle sue componenti linguistiche e dialettali nella diversità delle sue articolazioni territoriali.

Tra le funzioni più ricorrenti dell'attività regionale, secondo le leggi in vigore:

- Definire la programmazione in accordo agli enti locali, a partire dalle linee di indirizzo individuate a livello nazionale;
- Promuovere la formazione del personale artistico e tecnico dello spettacolo (la legge emiliana chiarisce che la regione dovrebbe contribuire alla definizione dei requisiti e dei profili professionali degli operatori);
- Favorire la distribuzione degli spettacoli;

- Esercitare, in raccordi con gli enti locali, funzioni di programmazione, produzione e sviluppo di attività di spettacolo;
- Favorire la partecipazione a progetti locali, regionali, nazionali ed internazionali che coinvolgono partners pubblici e privati;
- Sostenere la creatività (anche collaborando con istituzioni scolastiche ed università, secondo la regione Liguria) e l'imprenditoria giovanile;
- Monitorare la domanda e l'offerta nell'ambito dello spettacolo e valutare l'efficacia degli interventi regionali, anche attraverso la costituzione di un Osservatorio dello spettacolo.

La normativa regionale emanata fa riferimento ad un documento di programmazione triennale che in alcuni casi (Emilia Romagna, Liguria, Lombardia, e Abruzzo) è approvato dal consiglio regionale su proposta della Giunta, in altri (Puglia, Campania e Sardegna) direttamente dalla giunta su proposta dell'Assessorato.

Tale documento è frutto di un lavoro di consultazione e confronto, ottenuto attraverso la pubblicazione di rapporti annuali di monitoraggio (Puglia, Sardegna e Abruzzo).

Umbria e Sardegna redicono il Programma triennale sentito anche il parere degli Enti Locali e del partenariato sociale ed istituzionale di riferimento.

Le Marche prevedono che il Piano Regionale dello Spettacolo, di valenza triennale come previsto dalle altre Regioni, venga attuato attraverso un programma operativo annuale approvato dalla Giunta in cui si individuano le priorità da conseguire nell'ambito degli indirizzi individuati nel documento triennale.

Sono previsti anche dei comitati tecnici con funzioni consultive, che, nella maggior parte dei casi, sono nominati dalla Giunta Regionale e rimangono in carica per tutta la durata della legislatura, o almeno per tre anni.

Il numero dei componenti varia da Regione a Regione ma si tratta di esperti delle diverse discipline afferenti al settore dello spettacolo.

Nel caso della Puglia, il Comitato tecnico coincide con la struttura dell'Osservatorio regionale dello spettacolo ed ha funzioni di supporto alla predisposizione del programma regionale.

Solo la regione Liguria non istituisce alcun organo consultivo.

Un ulteriore punto di attenzione riguarda la costituzione di un Fondo Unico per lo Spettacolo, come nel caso della Regione Puglia che ha istituito un apposito capitolo di spesa iscritto nel bilancio pluriennale, in cui confluiscono le risorse statali del FUS e quelle conferite alla Regione da altre istituzioni o Enti sia pubblici che privati. Ma la regione leader nell'attività dello spettacolo e le politiche pubbliche per questo settore è la Lombardia che ha introdotto un Fondo Unico Regionale per lo Spettacolo nel quale confluiranno tutte le risorse di parte corrente destinate ai progetti, alle iniziative ed alle attività; un Fondo di rotazione destinato a finanziare progetti inerenti la produzione cinematografica, la ristrutturazione e l'adeguamento delle sale destinate ad attività di spettacolo.

All'interno del Fondo Unico per lo Spettacolo, la Legge Regionale n.11/2009 emanata dalla Regione delle Marche, prevede anche un Fondo di anticipazione per il settore dello spettacolo da vivo,

finalizzato a garantire il tempestivo utilizzo delle risorse statali assegnate attraverso l'erogazione anticipata dei fondi statali assegnati fino ad un massimo del 90 per cento del contributo statale riscosso l'anno precedente. I beneficiari sono tenuti al rimborso dell'anticipazione senza alcun onere d'interesse entro il termine dell'esercizio finanziario in cui vengono riscossi i contributi statali. Ciò consente di incentivare davvero l'attività teatrale, favorendo l'utilizzo delle sovvenzioni statali attraverso un sensibile ridimensionamento dei tempi burocratici. Considerando che la legge Regionale delle Marche è la più recente si auspica che anche le altre Regioni introducano questo sistema.

Puglia, Umbria e Abruzzo, come Lombardia e Lazio, prevedono altresì un Fondo di Garanzia, finalizzato a favorire l'accesso al credito bancario di soggetti pubblici e privati che gestiscono strutture permanenti di spettacolo.

Questi interventi segnalano il concreto distacco dalla vecchia logica assistenzialista attuata negli anni dal secondo dopoguerra in poi dell'intervento pubblico nel settore dello spettacolo. Viene finalmente riconosciuta a questo importante aspetto della nostra economia una strategicità equiparabile ad altri settori dell'industria,

della ricerca e dei servizi, cui destinare mirati investimenti. L'intervento pubblico infatti mira a favorire lo sviluppo del settore attraverso il coinvolgimento di risorse private motivate a sostenerlo.

Altre due iniziative riguardano da un lato la costituzione di un albo regionale dei soggetti che operano nel comparto dello Spettacolo, previsto dalla Puglia, dalla Campania e dalle Marche, e dall'altro l'istituzione di un Registro degli organismi di rilevanza regionale, attuato dalla Sardegna e dalle Marche. Quest'ultima istituisce l'Elenco dei Soggetti di Primario Interesse Regionale, formato da soggetti che operano con continuità da almeno cinque anni e che hanno ricevuto riconoscimento ministeriale e regionale. Sarà la Giunta Marchigiana, previo parere conforme della competente commissione assembleare, a determinare i criteri e le modalità per l'iscrizione, la tenuta e l'aggiornamento dell'elenco.

La Regione Campania pone molta attenzione all'identificazione dei destinatari dei contributi regionali ed individua con chiarezza, suddividendoli per comparti, le tipologie di attività sostenute e sostenibili dalla Regione.

Come si può rilevare dalla breve esposizione comparata svolta su tutti gli interventi regionali esaminati hanno come punto focale lo sviluppo di una nuova idea di spettacolo dal vivo e soprattutto la volontà di porre in essere un diverso tipo di intervento, basato sulla promozione dell'impresa-spettacolo come strumento di sviluppo economico, sociale della singola realtà regionale.

CAPITOLO III

IL PANORAMA CULTURALE-NORMATIVO EUROPEO

III.1 Premessa

Entriamo adesso nel panorama internazionale: l'analisi parte dalla Francia paese in cui predomina l'intervento pubblico in materia culturale, anche se concepito in un'ottica di decentramento; continua con la Spagna, dove le autorità locali giocano un ruolo attivissimo, e si conclude con la Gran Bretagna. che, a differenza degli altri modelli analizzati, ha un regime a forte partecipazione privata, non solo per il settore culturale, bensì tutti gli aspetti della vita sociale.

III.2 Il modello francese

La Francia è un paese dall'impostazione spiccatamente nazionalistica ed è anche il più incline alla logica interventistica pubblica in materia di beni culturali.

La norma di riferimento per la salvaguardia del patrimonio culturale francese è la legge 31 dicembre 1913, che con una nozione "*aperta*", tutela i beni mobili e immobili "la cui conservazione presenti dal punto di vista storico o artistico, un interesse di carattere pubblico", affidando dunque all'interprete l'individuazione delle categorie da salvaguardare e inserire in appositi registri.

Tale impostazione risponde a un criterio ‘protezionistico’: i beni catalogati, infatti, costituiscono ‘patrimonio nazionale, e perciò sono in esportabili.

In Francia, piuttosto che a distinguere le funzioni correlate alla definizione degli oggetti di tutela, si è proceduto a una suddivisione dell’intervento pubblico per Settori: il Ministero della Cultura è infatti suddiviso in Direzioni Generali competenti in materia di architettura e patrimonio (DAPA), musei (DMF), archivi (DMA), libri e pubblicazioni (DLL), *musica, danza, teatro e spettacolo (DMDTS)*, affari culturali (DAC), arti plastiche (DAP), sviluppo dei media (DSM), sviluppo e azione territoriale (DDAT), cinematografia (CNC). Ogni direzione è divisa, a sua volta, in sottodirezioni. competenti nelle materie di interesse del Ministero.

Musica, danza, teatro e *spectacles vivant* in generale in Francia sono gestiti, dunque, dalla DMDTS del Ministero della Cultura e della Comunicazione. Essa è stata istituita con decreto 21 settembre 1998, ed è il risultato della fusione tra la Direzione della musica e della danza (DMD) con quella del teatro e dello spettacolo (DTS).

Il suo ruolo è la messa in opera di una politica d’insieme dello Spettacolo dal vivo e per rinforzare la capacità di spinta e sviluppo

dell'Amministrazione centrale, contestualmente al decentramento. La sua *mission* è appunto di favorire la creazione e la diffusione delle opere artistiche, sviluppare l'insegnamento e la formazione, garantire un ampio accesso alle opere e alle attività legate allo Spettacolo dal vivo, progettare e valorizzare il patrimonio, curare l'inquadramento economico e giuridico dell'intero settore. La DMDTS comprende tre grandi Sottodirezioni: alla creazione e alle attività artistiche, all'insegnamento e alle pratiche artistiche, alla formazione professionale e alle imprese culturali: e due servizi cosiddetti di sintesi: il Servizio di ispezione e valutazione: e il Segretariato Generale. Essi, a loro volta, sono suddivisi in uffici competenti per le varie discipline di settore.

Per quanto attiene, invece, alla questione delle *comperenze*. va evidenziato il processo di decentramento amministrativo che ha visto distribuite, una per regione, le Direzioni Regionali degli Affari Culturali (DRAC). dipendenti direttamente dal Ministero.

Il loro compito è di applicare la normativa generale adattandola al contesto regionale.

Singolare è anche l'interazione pubblico-privato in Francia: convenzioni tra Stato, enti pubblici ed enti locali, associazioni,

società partecipate, ecc, sono state istituite per una più efficace gestione del patrimonio e promozione di attività culturali, con risultati sicuramente positivi.

Tuttavia, la presenza dei privati nel settore culturale, peraltro quasi esclusivamente a carattere finanziario, subisce ancora troppo il condizionamento dell'accentramento delle funzioni: lo Stato, infatti, attraverso il Ministero e le sue Direzioni, opera un forte controllo sull'organizzazione.

In definitiva, però, l'intervento pubblico in materia risulta piuttosto forte: lo Stato destina alla cultura circa l'1% del bilancio. Il sostegno dello Stato si sostanzia, inoltre, in "una politica fiscale generosa: deducibilità per le aziende e per i privati delle spese sostenute per contribuire alla valorizzazione del patrimonio artistico e dunque per le somme versate in favore di fondazioni o associazioni non a scopo di lucro.

Le politiche di sostegno allo Spettacolo dal vivo in Francia

Analizziamo ora nel dettaglio quali meccanismi di sostegno alla cultura siano attualmente previsti in Francia, in particolare per le discipline di Spettacolo dal vivo, sia a livello dell'amministrazione centrale che di quelle regionali.

Nel 1999 la DMDTS ha messo in opera una procedura di sostegno per soggiorni musicali nei luoghi di creazione e diffusione dello Spettacolo dal vivo, aiuto cumulabile con altre sovvenzioni e rivolto a progetti artistici particolarmente innovativi.

Il soggiorno concertato tra l'artista, la struttura teatrale e il produttore indipendente è anche un'occasione d'incontro tra musicisti e pubblico o tra artisti di diverse discipline.

I progetti nati durante i soggiorni sono poi vagliati da una commissione consultiva composta di professionisti e artisti del settore scelti dall'amministrazione centrale e chiamati a fornire un giudizio sia dal punto di vista artistico che sulle opportunità di realizzazione di ciascun progetto.

Esso consiste nella creazione, in partenariato con istituti nazionali di educazione superiore o specialistici, e avendo a disposizione il supporto di professionisti del settore (agenti, produttori, editori, manager), di uno spettacolo di musica contemporanea in tutte le

sue forme e componenti (testo, musica, messa in scena. immagine, suono, ecc.).

Il responsabile dei luoghi di accoglienza si impegna ad accogliere l'artista con la massima professionalità assicurandogli facile accesso ai palcoscenici favorendo le relazioni con i partner locali che dovranno diffondere la sua opera.

Il produttore, dal canto suo, dopo aver seguito l'artista durante la fase creativa, si preoccupa della diffusione della sua opera a livello nazionale con concerti, tournée, festival. ecc. e ricerca per lui collaborazioni con gli organismi professionali. Qualsiasi successivo sviluppo del progetto, infatti, (ad esempio una coproduzione) è considerato auspicabile.

Oltre l'apporto finanziario del Ministero della Cultura, vi è quello del teatro ospite, del produttore dell'artista o del gruppo, nonché quello delle collettività locali e degli organismi professionali.

In genere, la sovvenzione viene versata al luogo d'accoglienza, se esso dispone di una struttura giuridica autonoma.

I criteri alla base delle scelte della commissione sono:

- 1) la competenza e qualità tecnica della proposta musicale considerata;

2) la presa in considerazione dei settori “deficitari”: lirica, opere sinfoniche e jazz;

3) l’attenzione alla pedagogia musicale, il canto corale e la coreografia.

La commissione cercherà di privilegiare progetti di giovani talenti alla loro prima commessa.

Teatro

L’aiuto alla creazione di opere teatrali, attualmente regolato dal decreto dell’8/1/99 (modificato dal decreto del 25.1.2002) riguarda opere non di pubblico dominio e presentate in teatro per la prima volta in Francia.

Queste opere devono essere in lingua francese o tradotte per la prima volta in francese da opere straniere di autori viventi o deceduti da meno di settant’anni, purché inedite.

Ogni testo è sottoposto a tre lettori membri della commissione nazionale consultiva di aiuto alla creazione di opere teatrali: in caso di pareri discordanti, il testo è sottoposto a due nuovi lettori per una decisione definitiva.

Per i testi approvati, la commissione può proporre diversi tipi di sovvenzione.

- *Aiuto al montaggio*: il primo viene versato alla struttura teatrale (Teatro nazionale, Centro Drammatico Nazionale, compagnia nazionale, teatro privato, compagnia professionale) competente per la produzione dell'opera entro i tre anni successivi all'invio della lettera di approvazione del progetto; inoltre un aiuto forfetario di 3000 € viene versato direttamente all'autore.

- *Aiuto di incoraggiamento*: il secondo, pari a 3000 €, può essere attribuito ad autori teatrali alla loro opera prima, la cui scrittura è parsa promettente alla commissione. Tale aiuto mira a permettere loro di proseguire i lavori di scrittura e può essere versato solo una volta al medesimo autore.

- *Aiuto alle opere multidisciplinari*: aiuti specifici possono essere accordati, a parere della Commissione, per la realizzazione di progetti nei quali la drammaturgia, non esclusivamente testuale, possa fare appello a più discipline (musica, danza, mimo, marionette, audiovisivi, arti plastiche, arti di strada, ecc.).

Tali aiuti rimpiazzano le vecchie sovvenzioni accordate a titolo di lavori di ricerca teatrale.

- *Aiuto alla prima rappresentazione*: aiuti specifici possono essere accordati, a parere della Commissione, per la prima rappresentazione in Francia di un testo originale scritto in lingua francese da autore vivente o deceduto da meno di 70 anni.

L'aiuto alla prima rappresentazione riguarda esclusivamente testi che abbiano ottenuto l'aiuto alla creazione di opere teatrali dal 1967 in poi o che siano state rappresentate per la prima volta in un Teatro Nazionale ovvero un Centro Teatrale Nazionale.

- *Commesse agli autori*: la DMDTS conferisce aiuti destinati a incoraggiare il teatro contemporaneo sotto forma di commesse ad autori drammatici affermati (già pubblicati o rappresentati da una troupe di professionisti) ovvero a scrittori sconosciuti.

La proposta deve partire da una struttura teatrale sovvenzionata da DMTDS: Teatro Nazionale, Centro drammatico nazionale, festival nazionali o internazionali, compagnie sovvenzionate da una Direzione Regionale degli Affari Culturali.

L'ammontare del contributo è di 6.100 € per testi originali e 3.050 € per adattamenti.

Danza

Il Ministero della Cultura offre annualmente un aiuto finanziario alle compagnie di danza al fine di sostenere le loro attività creative e favorirne l'incontro con il pubblico. Tale contributo è dal 1998 di competenza delle Direzioni regionali degli Affari culturali, ovvero i servizi del Ministero della Cultura presso le Regioni. Le compagnie vengono seguite a partire dalla loro costituzione fino alla strutturazione e messa in scena del progetto. Sono previsti tre tipi di contributo di differenti ammontari:

Aiuto al progetto: si propone di sostenere la realizzazione di un preciso progetto di creazione e può essere richiesto da compagnie di danza di ogni ***genere***. E versato per un anno e ha importo minimo pari a 10.000 €

Aiuto alla compagnia: si rivolge a compagnie già affermate, che abbiano al loro attivo almeno due spettacoli sovvenzionati con i succitati aiuti al progetto e che stiano cercando di consolidarsi. La domanda deve mettere in risalto quali siano obiettivi, funzioni, attività e sponsor del nuovo progetto creativo.

Il contributo viene versato per due anni consecutivi a importo pari a un minimo annuale di 25.000 €

Aiuto alle compagnie convenzionate: è riservato a compagnie che presentino un progetto artistico completo e superiore ai precedenti per qualità artistica, numero di produzioni offerte al pubblico, diffusione a livello nazionale e internazionale ecc.

Il contributo è versato per tre anni consecutivi e ha un importo costante di minimo 83.000 €l'anno.

I progetti sono esaminati da una commissione interregionale composta da professionisti ed esperti del settore coreutico (coreografi, ballerini, insegnanti, distributori ecc.) che poi trasmettono il loro parere alle direzioni regionali degli affari culturali competenti al versamento delle sovvenzioni.

I soggiorni coreutici

Anche in questo settore il Ministero della Cultura, attraverso le DRAC sostiene la presenza delle compagnie sui luoghi di produzione e diffusione, i soggiorni contemplati, e quindi gli aiuti forniti, sono di tre tipi:

-

Soggiorno creativo: di durata da 1 a 3 mesi, permette la produzione di uno spettacolo in condizioni tecniche favorevoli.

-

Soggiorno insediativo: della durata di 3 anni, favorisce la reale associazione tra un luogo e una compagnia: la struttura di accoglienza fornisce supporto finanziario e logistico affinché la compagnia presenti le sue creazioni.

Soggiorno-missione: in genere associato ad un più ampio programma culturale, favorisce la diffusione sul territorio del repertorio di una compagnia.

Tutti questi aiuti sono gestiti dalle DRAC e devono essere richiesti dal luogo di accoglienza.

Aldilà all'apporto dello Stato (la collettività locale partecipa ai finanziamenti).

Aiuti alla coreografia

Nel 2002, il Ministero della Cultura ha introdotto un nuovo tipo di sostegno al settore coreutico: l'aiuto alle scritture coreografiche volto a sostenere tempi di sperimentazione concisi da parte degli artisti. Una commissione composta da artisti e ricercatori seleziona i progetti che meglio mettono in relazione la danza con altre discipline artistiche o teoriche, sessioni di incontro con artisti di diverse culture o approfondimenti di problematiche legate alla coreografia discussi direttamente con i membri della commissione. Il contributo, compreso tra 5.000 e 15.000 euro, viene versato in due tempi: la metà all'inizio della sperimentazione e il saldo alla sua conclusione.

Arti di strada

La considerazione attribuita alle arti di strada e ad altre forme artistiche multidisciplinari ha fatto sì che nel 1995 si costituisse una commissione consultiva specifica per attribuzione di aiuti alla creazione in tale settore.

Inoltre, coerentemente con la politica di decentramento operata dal Ministero della Cultura, le arti di strada sono state

progressivamente integrate tra le misure di sostegno allo spettacolo dal vivo dalle DRAC, in accordo con DMDTS.

Il sostegno alla creazione è, infatti, diviso tra **aiuti specifici alle arti di strada**, gestiti appunto da DMDTS e **aiuti alla produzione drammatica**, assegnati invece dalle DRAC.

Aiuti per soggiorni di produzione

Riguardano progetti di Spettacolo dal vivo che necessitano di un lavoro sul luogo di creazione o diffusione.

Aiuti per soggiorni di artisti

Interessano progetti di creazione condotti in collaborazione con altri artisti (scultori, sceneggiatori, coreografi, musicisti, ecc.), rivolti a valorizzare spazi pubblici e presentati da compagnie professionali di artisti di strada che abbiano già creato e realizzato almeno uno spettacolo. Esse devono comunque dimostrare di poter contare su altre risorse oltre quelle richieste alla DMDTS (altre sovvenzioni, entrate proprie).

Una commissione consultiva istituita presso la DMDTS e composta da artisti, Programmatori, distributori e personalità del settore è

incaricata, una volta l'anno, di esaminare le richieste di contributo e di emettere un parere.

Arti Circensi

L'intervento pubblico a favore dei circhi ha conosciuto un'evoluzione significativa durante gli anni '90 e si è concretizzato oltre che nello stanziamento di fondi per le compagnie circensi, in aiuti specifici alla creazione e all'acquisto di infrastrutture sia allo scopo di inserire il circo all'interno di un'azione culturale territoriale, che di sostenere gli spostamenti delle compagnie circensi.

Innanzitutto, sono stati identificati sul territorio 11 poli regionali, con missioni di produzione, diffusione e sensibilizzazione del pubblico, poi sono stati previsti soggiorni spesati nei luoghi di creazione degli spettacoli per favorire l'insediamento delle compagnie; e infine nuove misure per sostenere gli spostamenti degli artisti. Gli aiuti, gestiti fino al 2002 dalla DMDTS, sono attualmente affidati alle DRAC.

Aiuto alla creazione

E' conferito a progetti di ricerca finalizzati al rinnovo di una disciplina di spettacolo abbastanza omogenea e può essere richiesto da compagnie circensi nate da almeno due anni, che abbiano prodotto e diffuso almeno uno spettacolo. Esse devono dimostrare, inoltre, di possedere altre risorse oltre a quelle richieste alla DMDTS (altre sovvenzioni, entrate proprie).

Una Commissione consultiva istituita presso la DMDTS e composta da artisti, programmatori, distributori e personalità del settore è incaricata, una volta l'anno, di esaminare le richieste di contributo e di emettere un parere.

Durante l'Anno delle arti circensi (2001-2002) sono stati predisposti dalla DMDTS - Ufficio per la diffusione e i luoghi - due nuovi aiuti alle arti del circo:

- ***Aiuto al soggiorno:*** è destinato ai coproduttori che accolgono le compagnie di creazione per almeno un mese.
- ***Aiuto agli spostamenti:*** rivolto alle compagnie circensi proprietarie di un tendone regolarmente utilizzato come attrezzatura di creazione e diffusione dei propri spettacoli.

Altri aiuti alla creazione aperti anche alle arti di strada e circensi

Tra gli aiuti alla creazione di opere drammatiche ne troviamo anche uno rivolto alle drammaturgie non esclusivamente testuali: può trattarsi di progetti basati su espressioni artistiche multidisciplinari, tra cui le arti di strada e circensi.

Possono accedere ai finanziamenti solo strutture di creazione professionali che presentino un progetto dettagliato del lavoro di scrittura che intendono realizzare. Le domande vengono esaminate dalla commissione nazionale consultiva «aiuto alla creazione di opere teatrali».

Aiuti alla produzione teatrale

Gli aiuti elargiti alla produzione teatrale o offerti dalle DRAC riguardano progetti di teatro, arte di strada e circo) di elevata credibilità artistica e concreta fattibilità economica, presentati da equipe di professionisti (almeno 2 anni di esistenza e 2 spettacoli realizzati e distribuiti).

Le domande vengono esaminate da un comitato di esperti, nominato dal prefetto su proposta della DRAC e composto da professionisti della Regione competente.

Il Ministero della Cultura ha messo in opera il DICREAM, un nuovo sistema di cooperazione e lavoro in rete che coinvolge le otto grandi Direzioni del Ministero e un fondo specifico d'aiuto alla creazione di opere originali. Le opere multimediali in questione possono avvalersi dell'immagine fissa o animata, del suono o del testo, di arti plastiche o di spettacoli dal vivo. Il DICREAM propone tre tipi di aiuti: al progetto, alla realizzazione, per manifestazioni di interesse nazionale.

L'aiuto al funzionamento è accordato a gruppi di levatura artistica nazionale e strutture di un certo livello. La qualità del percorso e delle ricerche artistiche, l'estensione del target e il coinvolgimento di altri partner (città, dipartimenti, regioni) costituiscono altri fattori essenziali per l'ottenimento del finanziamento.

L'aiuto al funzionamento si declina in convenzioni triennali, gestite dai servizi decentrati (DRAC) di concerto con l'amministrazione centrale: esse stabiliscono un capitolato d'onori (in particolare un minimo di rappresentazioni che la compagnia deve rispettare) e

sono sottoposte al parere di un comitato di esperti.

Il Ministero della Cultura aiuta i professionisti del circo (compagnie, imprese, scuole) nell'acquisto e nel rinnovo delle attrezzature necessarie alle loro attività: tendoni, materiale viaggiante, riscaldamento, gradini, attrezzatura, suono e luci.

Gli acquisti, tuttavia, non possono riguardare altro materiale non durevole necessario a una data produzione.

L'insieme degli aiuti all'equipaggiamento è gestito dalla DMDTS (Segretariato Generale, di concerto con l'Ufficio della diffusione e dei luoghi), ma per investimenti più onerosi (ad esempio costruzione o rimaneggiamento di luoghi o ambienti permanenti per il circo) subentrano le DRAC.

L'ONDA, un'associazione convenzionata con la DMDTS, ha il compito di incoraggiare e sostenere la diffusione del lavoro di artisti, compagnie o istituzioni che operano nel campo della creazione contemporanea e del rinnovamento delle forme. L'aiuto consiste in una garanzia finanziaria contro il deficit e mira a favorire le nuove generazioni di artisti e ad aumentare il numero di rappresentazioni sul territorio.

L'*AFAA (Associazione Francese di Azione Artistica)* mette in

opera la politica culturale definita dal Ministero per gli Affari Esteri di concerto col Ministero della Cultura, regolando gli scambi artistici tra la Francia e il resto del mondo e favorendo l'accesso, tanto dei talenti affermati quanto dei giovani artisti, al riconoscimento internazionale. Il dipartimento delle arti sceniche opera una selezione dei migliori spettacoli della stagione trascorsa e si sforza di promuoverli presso i partner stranieri.

L'AFAA sostiene anche progetti di cooperazione artistica e pedagogica attraverso atelier e conservatori itineranti, programmi di soggiorno per artisti e soggiorni di ricerca.

Infine, partecipa attivamente all'organizzazione di stagioni culturali (capitale europea della cultura, stagione francese all'estero, stagione straniera in Francia) che concorrono fortemente alla presenza culturale francese a livello internazionale.

Il principale metodo di diffusione degli spettacoli di strada, sono i festival e le manifestazioni sparse su tutto il territorio e per lo più concentrate nel periodo estivo.

In Francia, molto spesso gli aiuti ottenuti dal Ministero della Cultura (DRAC essenzialmente), da altri Ministeri e soprattutto dalle collettività territoriali, costituiscono l'apporto economico

principale di manifestazioni che dispongono di risorse proprie ed entrate di biglietteria modeste.

Il pubblico è consistente e giustifica l'aumento annuale costante del numero di festival cittadini dedicati alle arti di strada, o che consacrano loro un posto nelle eclettiche programmazioni.

I Festival esclusivamente dedicati alle arti circensi sono meno diffusi in Francia, sebbene festival ibridi, che mescolano i generi (arti di strada, di circo, cabaret, musica contemporanea e tradizionale, la canzone) siano più frequenti.

Lo Spettacolo dal vivo: un settore in rivolta

Nel settore dello Spettacolo in Francia è da sempre fortemente sentita l'esigenza, da parte dei lavoratori dello Spettacolo, di professionalizzazione e di forme di sostegno e promozione da parte dello Stato.

Tale annosa questione è ritornata in primo piano proprio in occasione delle proteste dei cosiddetti *intermittens du spectacle* che la scorsa estate hanno annullato la maggior parte della programmazione pubblica.

Motivo della protesta era il protocollo d'intesa del 26 giugno

scorso, che ha approvato la riforma del regime speciale dei sussidi di disoccupazione per una categoria a forte mobilità professionale qual è quella dei lavoratori dello Spettacolo. L'instabilità economica che caratterizzava l'intera categoria aveva indotto, nel 1969 il Legislatore a istituire tale sussidio, rivolto a sostenere e iniziative artistiche, e ad assicurare un'indennità ad artisti e tecnici che avessero all'attivo almeno 507 ore di lavoro in un anno.

L'accordo raggiunto in seno all'UNEDIC, il comitato paritetico nazionale delle confederazioni nazionali dei datori di lavoro e lavoratori che gestisce il sistema di assicurazione contro la disoccupazione in Francia, prevede la riduzione della durata del sussidio (da 12 a 8 mesi) e regole più restrittive per l'attribuzione di esso (la quota di 307 ore non cambia, ma il periodo di riferimento non è più di un anno, bensì di 15 mesi per gli artisti e 10 mesi per i tecnici).

Tale decisione, inizialmente rivolta alla soppressione del sussidio, era stata motivata, intanto, dalla penuria di risorse in cui versa il settore e poi dall'obiezione che il sussidio veniva troppo spesso utilizzato per attività solo indirettamente connesse con lo Spettacolo.

La regolamentazione normativa del settore dello Spettacolo in Francia è avvenuta mediante due provvedimenti: il primo è l'Ordonnance n. 45-2339 del 13 ottobre 1945, modificato, dopo cinquanta anni dal secondo, la legge n. 99-119 del 15 marzo 1999.

Analizziamoli singolarmente per comprendere in cosa si differenziano.

L'ordinanza del 1945 distingueva sei categorie di attività di spettacolo: 1) i teatri nazionali; 2) gli altri teatri stabili; 3) le tournèe teatrali; 4) i concerti; 5) altre forme di spettacolo (marionette, cabaret artistici, caffè-concerti, circo); 6) gli spettacoli da fiera, esibizioni di canto e danza in luoghi pubblici.

Risulta evidente che non è possibile ravvisare un criterio univoco di suddivisione: “alcune categorie si basano sul genere artistico (es. i concerti), ricomprendendovi sia la gestione dei luoghi di rappresentazione che la produzione degli spettacoli; altre fanno riferimento ai luoghi di spettacolo, a prescindere dal genere artistico praticato (es. teatri di marionette, cabaret, ecc.); l'ultima categoria infine riunisce attività alquanto eterogenee, difficilmente accomunabili.

L'esercizio dell'attività di Spettacolo veniva subordinato al rilascio

di una *licence* specifica per ogni categoria, ad opera del Ministro della Cultura o del Prefetto dipartimentale, giustificando il controllo amministrativo centrale con la necessità di tutelare la categoria dei professionisti dello Spettacolo, l'ordine pubblico e la moralità, la nazionalità francese, ecc.

E' significativo che la legge di riforma del 1999 confermi il suddetto regime autorizzatorio, epurandolo dagli aspetti inquisitori e protezionistici, semplificando le procedure amministrative e razionalizzando le categorie di attività.

Da sei esse vengono ridotte a tre, suddivise, stavolta, in base al ruolo che svolgono nell'organizzazione di uno spettacolo, dalla sua produzione fino alla presentazione al pubblico: 1) gestori di luoghi di spettacolo; 2) produttori di spettacoli e organizzatori di tournée che assumono artisti; 3) distributori di spettacoli già confezionati che non sono tenuti ad assumere gli artisti.

Quella del distributore è una figura fondamentale che l'ordinanza del '45 aveva completamente escluso e che invece la legge del '99 ha il pregio di aver inserito. Quest'ultima legge introduce, inoltre, un'importante definizione: quella della categoria di tutela, ossia *spectales vivants* - definizione totalmente assente nell'ordinanza

del 1945, che si limitava ad escludere dal provvedimento gli spettacoli cinematografici e audiovisivi.

Ulteriore semplificazione riguarda le licenze: non solo viene abrogata la distinzione tra autorizzazioni temporanee e definitive ma anche la validità esclusiva per Parigi o per la provincia, e la limitazione ad una sola attività: la nuova licenza può riguardare infatti più categorie di attività, ha una durata triennale, è conseguibile e rinnovabile anche per silenzio-assenso; il suo rilascio, di competenza prefettizia, è subordinato ad una valutazione di condizioni relative solo a competenza ed esperienza professionale. Scompare la condizione di moralità, a contenuto altamente opinabile, sostituita dal diniego della licenza in caso di sentenza che comporti l'interdizione da un'attività commerciale: ed è prevista la sua revoca in caso di violazione delle disposizioni dell'ordinanza o di diritto del lavoro, della sicurezza sociale o di protezione della proprietà intellettuale e artistica.

Inoltre, se l'ordinanza del 1945 sottoponeva a regime *autorizzatorio* anche spettacoli occasionali e teatri d'essai, la legge del 1999 ha esentato tali categorie dalla richiesta di ogni atto amministrativo a patto che l'attività da realizzare non riguardi

produzione o distribuzione di spettacoli, non preveda più di sei rappresentazioni annue e ne dia comunicazione al Prefetto.

Similmente, gli operatori stranieri non hanno bisogno di licenza se possiedono un documento rilasciato dall'autorità competente del Paese di provenienza.

Un singolare provvedimento del governo francese (Décret n. 2000-I del 4 gennaio 2000) ha introdotto, per i quattro anni successivi all'emanazione, il pagamento di un tributo sugli spettacoli pubblici da destinare al finanziamento di attività di teatro, musica, danza e varietà.

Quello delle politiche di sostegno al settore dello spettacolo dal vivo, dunque, è tornato ad essere un tema di stretta attualità, destinato a divenire oggetto di un dibattito nazionale e aperto alle diverse voci del settore, come effettivamente auspica il Governo.

III.3 Il modello spagnolo

Il Franchismo ha impregnato tutta la vita sociale e culturale spagnola fino al 1975; l'attività teatrale e le arti in generale venivano controllate dal Ministero per l'informazione e turismo ai fini propagandistici.

Con la caduta della dittatura nella Costituzione del 1978 il principio dell'indivisibilità dell'unica nazione si affianca quello del decentramento, con l'istituzione di 7 Comunità autonome e tre livelli amministrativi: l'amministrazione centrale, le Comunità autonome e le corporazioni locali, divise a loro volta in Comuni e consigli generali.

I legislatori spagnoli hanno a lungo dibattuto per trovare una definizione di patrimonio culturale che non trascurasse di

evidenziare l'unità di popolo e della cultura spagnoli.

Ne è risultata una definizione costituzionale di patrimonio storico-artistico e culturale spagnolo che, seppure prevede la protezione e la catalogazione dei beni, non trova poi alcun riferimento al contenuto giuridico di tale nozione.

Sarà poi la legge sul patrimonio storico spagnolo del 25 giugno 1985 n. 16 a soffermarsi ampiamente sulla definizione di patrimonio culturale, ricomprendendo nella categoria tutti i beni mobili e immobili di interesse artistico, storico, archeologico, etnografico, scientifico e tecnico.

La Costituzione stabilisce che la cultura, in quanto manifestazione propria di ciascuna Comunità umana, non può essere considerata uniforme ed esclusiva e sancisce un modello che favorisce la concorrenza di competenze nel settore culturale tra Stato e Comunità autonome e municipali.

Gli art. 48 e 49 della Costituzione suddividono le rispettive competenze, ma l'ambiguità dei criteri di attribuzione ha indotto le Comunità autonome a rivendicare la cultura come competenza propria.

Ciò ha determinato anche dopo il varo della legge del 1985, la

necessità di un intervento chiarificatore della giurisprudenza costituzionale: ne è risultato un *sistema* fortemente decentrato nel quale l'originaria competenza statale in tema di tutela contro l'esportazione illecita e spoliazione ha finito con l'essere limitata a determinate categorie di beni, e ad essere trasformata, per le altre categorie, in un'azione di tipo sussidiario, mentre le Comunità oltre che a godere di ampia autonomia in tema di tutela del patrimonio storico, e oltre ad essere attributarie della competenza in ordine alla qualificazione dei beni culturali, hanno finito col gestire la gran parte delle istituzioni culturali, anche di titolarità statale.

Tuttavia, le leggi di trasferimento delle competenze dall'amministrazione centrale verso le Comunità autonome, votate nel 1978, assegnavano a queste ultime un peso considerevole nella nuova architettura istituzionale.

Come già rilevato negli altri modelli analizzati, anche la legislazione culturale spagnola auspica e favorisce la collaborazione tra amministrazioni centrali e periferiche, mediante la stipulazione di accordi, l'individuazione di organismi misti, la predisposizione in collaborazione con gli enti locali.

Padros Reig, esperto spagnolo di diritto, ha evidenziato, in un

articolo del 2002, quanto l'intervento pubblico in materia di cultura sia cambiato nel senso di un'estensione dei settori disciplinati, di un potenziamento della pubblica amministrazione, senza però rinunciare a ricorrere a forme di collaborazione pubblico/privato.

La legge Fondamentale dei regimi locali fissa le competenze dei Comuni in materia di patrimonio, di attività, di impianti culturali e di occupazione del tempo libero stabilisce, ugualmente, la possibilità che tutte le municipalità realizzino "attività complementari e atti amministrativi pubblici, in particolare quelli relativi alla cultura.

I governi provinciali vedono la loro area di intervento ridotta ai servizi sovramunicipali e alla gestione dei rapporti di cooperazione all'interno dei differenti Comuni; ciononostante essi giocano un ruolo importante nello sviluppo dei servizi e delle istituzioni culturali.

Per completare il quadro dell'analisi, possiamo menzionare, infine, l'ampia gamma di incentivi previsti dalla legislazione statale allo scopo di favorire la protezione del patrimonio culturale: finanziamento di lavori di conservazione o arricchimento del

patrimonio storico, esoneri dal pagamento di determinate imposte, deduzioni dall'imposta sul reddito e sulle società, accesso preferenziale al credito ufficiale, destinazione dell'1% del preventivo di ogni opera pubblica finanziata in tutto o in parte dallo Stato.

La ripartizione degli aiuti pubblici alla cultura in generale e allo spettacolo dal vivo in particolare confermano la tendenza alla progressiva scomparsa dell'intervento dello Stato e il peso crescente delle collettività territoriali.

Gli esigui investimenti dello Stato in campo culturale sono una conseguenza diretta delle leggi di trasferimento delle competenze della fine degli anni '70.

Le autorità locali (Province e Comuni) costituiscono il livello amministrativo che destina la parte più importante delle risorse al sostegno dello spettacolo dal vivo.

Il loro budget totale in materia di cultura è dunque tre volte superiore a quello del Ministero della cultura, e raggiunge in totale il 30% in più rispetto a quello delle Comunità autonome.

Il Ministero della Cultura fu creato nel 1977, in pieno periodo di transizione democratica, con l'intento di inglobare nella nuova

struttura gli organismi del precedente regime, Gli obiettivi che perseguiva erano incentrati sulla conservazione e valorizzazione del patrimonio, il rinnovo degli impianti, l'aiuto alla creazione.

Anche sotto i governi successivi comunque, l'accesso alla cultura rimane la sua priorità principale. Lo Stato diviene il primo impresario del Paese, in quanto produttore di spettacoli e gestore di sale pubbliche sull'intero territorio spagnolo. Nel 1996 con l'avvento al potere del partito popolare, il Ministero della Cultura diventa Ministero per l'educazione, la Cultura e lo Sport all'interno del quale viene creato un Segretariato di Stato specifico.

L'attuale Segretariato di Stato alla cultura comprende tre direzioni generali (belle arti e beni culturali: libri, archivi e biblioteche; cooperazione e Comunicazione culturale) e gestisce direttamente un cospicuo numero di organismi autonomi tra cui l'INAEM [Istituto Nazionale delle Arti e del Teatro].

Esso ha tra le sue competenze promozione, protezione e diffusione di opere teatrali e musicali, coreutiche e circensi in Spagna e all'estero: ha inoltre il compito di assicurare Comunicazione e cooperazione culturale all'interno delle Comunità autonome,

Opera attraverso due sottodirezioni generali (una per la danza e uno per la musica ed un'altra per il teatro) da cui dipendono le unità di gestione delle attività teatrali, musicali e culturali a carattere nazionale. Negli ultimi vent'anni lo Stato spagnolo ha profondamente modificato la sua legislazione in materia culturale, da un lato, per lo sviluppo dei diritti culturali fondamentali stabiliti dalla Costituzione: dall'altro, per la messa in atto delle norme strutturanti il settore culturale: e infine per l'acquisizione nell'ordinamento giuridico di un buon numero di direttive europee da attuare. Tra le norme non strettamente culturali, che possono però avere un impatto specifico sul settore, troviamo la legge sui fondamenti e gli incentivi fiscali per attività di interesse generale: il settore dello spettacolo dal vivo ne ha fatto un oggetto di una legislazione specifica.

Dopo l'approvazione dello statuto di autonomia, esse hanno cominciato a ricevere le competenze e le risorse dell'amministrazione centrale nonché ampie responsabilità legislative ed esecutive in campo culturale che ogni Comunità ha integrato a suo modo.

Tra il 1981 e il 1985 la maggior parte del processo di trasferimento

delle competenze è stato completato: alcune Comunità si sono dotate di una “consejería” per la cultura, altre di un segretariato autonomo.

Le Comunità autonome sono state le principali beneficiarie delle leggi di trasferimento delle competenze e delle risorse. Ognuna delle diciassette Comunità ha sviluppato una politica culturale specifica, dispone di una propria amministrazione, di un proprio modello di finanziamento, proprie istituzioni e infrastrutture culturali e degli strumenti essenziali allo sviluppo della propria identità.

Hanno a loro propria politica di promozione teatrale che si concentra sulle differenti aree del territorio per garantire una programmazione più o meno stabile. Ogni Comune ha un Dipartimento per la Cultura. I governi provinciali, quanto a loro hanno il compito di sostenere i Comuni mediante sovvenzioni, investimenti in infrastrutture e programmazione di spettacoli.

Nei primi anni della democrazia le amministrazioni spagnole si sono accordate sulla necessità di colmare l'importante deficit di infrastrutture culturali legato alla dittatura: questo è senza dubbio il tratto più saliente della politica di sostegno allo spettacolo dal vivo

in Spagna. Sono stati costruiti nuovi teatri, dotati di equipaggiamenti quelli già esistenti e restaurate e riabilite le strutture antiche. Ma le amministrazioni non hanno investito solamente in spazi pubblici, bensì anche per rinnovare e riabilitare sale private.

Questo miglioramento massivo delle infrastrutture è stato generalmente accompagnato da altri tipi di politiche di intervento.

Pur essendo destinati a sostenere il settore pubblico, essi rappresentano comunque la condizione di sopravvivenza anche di quello indipendente.

La sottodirezione, selezionando i migliori progetti di ciascun settore per qualità e organizzazione accorcia il suo sostegno soprattutto alle produzioni proprie e alle tournée. Assegna inoltre annualmente un certo numero di premi e targhe di ringraziamento a nome del Ministero per gli artisti che maggiormente hanno contribuito allo sviluppo del settore.

I criteri di attribuzione delle sovvenzioni sono molteplici e variano da un'amministrazione all'altra. In generale comunque la fattibilità dei progetti è valutata in funzione della loro qualità artistica e di altri fattori più concreti come l'età delle compagnie, il

budget richiesto, ecc.

Nel caso di centri di produzione pubblici, le somme accordate sono nominative e versate in maniera automatica a intervalli regolari, coprendo l'intero budget di produzione: spese di funzionamento e mantenimento delle sale, salari ai funzionari e agli artisti, cachet. tournée, ecc. Nel caso delle compagnie indipendenti, invece, l'attribuzione delle sovvenzioni avviene per progetto mediante un pubblico appello, la cui frequenza (annuale, biennale, triennale) varia secondo le amministrazioni e il settore al quale appartengono i professionisti che presentano la domanda (danza o teatro). Gli aiuti qui sono quasi unicamente destinati a coprire i costi di mantenimento e funzionamento delle strutture (equipe amministrativa, affitto delle sale e degli uffici, contratti con gli artisti, ecc.).

Nella maggior parte dei casi si tratta di politiche sovralocali di sostegno alla distribuzione e alla diffusione dell'offerta teatrale: i circuiti sono uno strumento privilegiato sia per assicurare una programmazione teatrale stabile nelle città piccole e medie all'interno delle Comunità autonome. sia per coordinare le politiche di programmazione e razionalizzare l'offerta.

Tali circuiti di iniziativa pubblica aiutano i teatri comunali ad ottenere contratti per produzioni degne di interesse dinamizzando il settore privato e facilitando la distribuzione degli spettacoli.

Le fiere e i festival costituiscono due altri strumenti privilegiati della distribuzione degli spettacoli nella misura in cui essi favoriscono le produzioni delle compagnie che hanno meno possibilità di diffusione. La maggior parte di essi ha carattere locale e fa parte di una strategia caratteristica delle città piccole e medie che, incapaci di assicurare una programmazione stabile durante tutto l'anno concentrano l'intero budget e delle energie nell'organizzazione di un avvenimento unico. L'obiettivo è molteplice: presentare un avvenimento interessante a livello locale e al contempo capace di attirare il turismo e fare pubblicità e al Comune patrocinante; istituire un punto di incontro e di scambio tra creatori, professionisti, intermediari, programmatori e pubblico specializzato.

A livello dell'amministrazione centrale è l'INAEM. in partenariato con altre istituzioni o enti, a patrocinare questi eventi, fornendo aiuto e collaborazione alla realizzazione di festival distribuiti su tutto il territorio nazionale e dedicati ai differenti aspetti

dell'offerta culturale di spettacolo dal vivo

Le politiche di promozione e diffusione, a livello dell'amministrazione centrale, sono attuate dalla Direzione generale delle relazioni culturali internazionale, L'istituto spagnolo di cooperazione internazionale, il Cervantes. è incaricato della diffusione della cultura e della lingua ispanica all'estero. Nel caso particolare dello spettacolo dal vivo esiste. In seno all'INAE.M un dipartimento specifico di promozione dei progetti internazionali che dipende direttamente dalle sottodirezioni generali della danza, della musica e del teatro. Questo ufficio creato nel 2000 a seguito della crescente domanda di finanziamenti da parte delle compagnie indipendenti, è incaricato di facilitare gli spostamenti delle truppe teatrali richiedenti, mediante l'attribuzione di fondi diretti.

Alcune collettività locali, inoltre, hanno sviluppato loro proprie reti di sostegno alla di diffusione dello spettacolo dal vivo.

La formazione è percepita come un'azione fondamentale delle politiche pubbliche. L'offerta di formazione professionale è aumentata in maniera significativa negli ultimi anni ad opera dei singoli Comuni così come di altre istituzioni pubbliche. Anche qui esiste una rete di centri e di accademie private a svariati livelli, che

contribuiscono a impiegare un gran numero di artisti durante i periodi di inattività. Esiste, a livello dell' amministrazione centrale, un centro di formazione alle tecniche dello Spettacolo, creato per assicurare la riqualificazione dei tecnici dei centri di produzione pubblici.

L'insieme delle politiche di sostegno condotte dalle varie collettività pubbliche fin dal periodo democratico si è risolta in un aumento qualitativo e quantitativo considerevole dell'offerta culturale, che si traduce sia nel rinnovo e nella riabilitazione delle infrastrutture esistenti: sia nell'aumento del numero di professionisti formati e di rappresentazioni sia infine nel consolidamento di una rete di imprese private nel campo della produzione e della distribuzione..

Ciononostante, questa politica basata sull'offerta non risolve la questione delle discrepanze esistenti tra le regioni né quella del progressivo congelamento dei fondi statali, dunque non rappresenta una valida soluzione al problema della crisi in cui attualmente versa il settore dello spettacolo dal vivo in Spagna.

In primo luogo esiste un difetto di comunicazione tra i diversi livelli dell'amministrazione pubblica: annualmente non esiste un

meccanismo di coordinamento a livello centrale, Ma il problema fondamentale è sicuramente ascrivibile all'assenza di una legislazione specifica: non c'è alcun testo di legge che si riferisca direttamente al settore della danza e del teatro, ma tutto passa per quello generale sulla cultura. Inoltre non sono state adottate misure fiscali che favoriscano il sostegno allo Spettacolo da vivo da parte delle imprese e di altri attori privati, nei riguardi dei quali lo Stato sembra riuscire una certa diffidenza.

Le risorse disponibili per i nuovi progetti diminuiscono sempre più, condizionate anche dall'impiego del budget per la costruzione e la ristrutturazione di infrastrutture realizzata nei decenni precedenti.

Alcune amministrazioni hanno messo in atto un meccanismo di aiuto alla diffusione ponendo però come condizione indispensabile alle compagnie che ne fanno domanda, di dare un preciso numero di rappresentazioni. Tale condizione è complicata dalla mancanza di formazione e di conoscenza del settore da parte dei programmatori operanti in territorio spagnolo.

Infine, si devono denunciare le complicazioni burocratiche per l'ottenimento degli esigui fondi statali stanziati, che spesso induce le compagnie a rinunciare alla presentazione della domanda e

finisce per penalizzare le piccole compagnie.

A parte le operazioni a carattere pubblicitario il sostegno allo Spettacolo dal vivo spagnolo si caratterizza per una assenza quasi totale del settore privato. Infatti, al di là dell'importante incoraggiamento alle politiche nazionali, lo Stato non si è seriamente interrogato sulle forme di cooperazione e complementarietà col settore privato e gli investimenti pubblici in alcuni campi obbediscono ancora a logiche concorrenziali con quest'ultimo inoltre sono totalmente assenti politiche di incentivo che consentano alle imprese che investano in cultura di godere di reali agevolazioni fiscali.

La carenza di politiche culturali di fonti di finanziamento necessarie allo sviluppo culturale, e la necessità di dinamizzare il settore a breve e medio termine fanno sì che le amministrazioni possano difficilmente risparmiarsi una riflessione sull'opportunità di avviare forme di partenariato più spinte col settore privato.

III.5 Il modello britannico

Tale modello rappresenta un caso a sé nel panorama europeo.

Sotto il profilo della nozione di patrimonio culturale, tanto per cominciare, sono posti, sotto tutela solo beni immobili e i siti archeologici catalogati dal Segretario di Stato per il patrimonio nazionale e classificati in relazione a epoca, pregio, Stato, di conservazione, vicinanza ad altri monumenti o siti di valore, dotazione di strumenti illustrativi o materiali esplicativi.

Manca un'esatta individuazione delle tipologie di intervento e dunque una distinzione delle funzioni afferenti al patrimonio culturale. Manca in definitiva un sistema normativo che disciplini il settore. Ciò probabilmente è coerente con l'adozione di un modello poco interventista in materia culturale.

Essi costituiscono il cultural heritage la cui protezione è direttamente connessa con gli interventi urbanistici e di pianificazione territoriale.

Abbiamo identificato lo Stato francese come il più interventista e accentratore: ebbene, il governo inglese si colloca proprio all'estremo opposto: qui manca, in definitiva, un sistema normativo che disciplini il settore: manca una distinzione delle funzioni afferenti al patrimonio culturale: impera il decentramento. In esso il ruolo dell'amministrazione centrale è ridotto al controllo sull'operato delle amministrazioni locali, e al versamento di sovvenzioni ad enti indipendenti rispetto allo Stato cui spetta poi la loro distribuzione tra gli organismi che li richiedono.

Diverse istituzioni, sia pubbliche che private, invece, si occupano di sostenere, gestire e promuovere la cultura: "il Department for Culture Media and Sport (DMCS) è l'organo governativo competente in materia: il Ministero dell'Ambiente si occupa di alcuni siti storici: le autorità locali, cui spettano la maggior parte dei poteri in materia culturale organismi pubblici e semi-pubblici (il National Heritage, che costituisce la principale commissione per gli edifici storici e i monumenti) la Chiesa d'Inghilterra,

soggetti privati (Society for the protection of ancient buildings, Town and Country Planning Association, Civil Trust). Tra di essi spicca una figura peculiare ed unica nel sistema: il National Trust, organismo di diritto pubblico, dotato di autonomia gestionale e sostenuto da contributi pubblici ed erogazioni private. costituisce, in sostanza, una sorta di fondazione pubblicistica: provvede alla conservazione e tutela degli immobili che acquista o riceve sono tonta di donazioni”

Tutti gli organismi citati, poi. avendo diverse mission, differenti target e ambiti di intervento, attivando programmi propri e fornendo vari tipi di aiuto e sostegno. svolgono sempre anche funzioni di consulenza e assistenza a privati cittadini ed enti locali.

Le arti in Inghilterra sono finanziate mediante un ampia varietà di risorse, che includono non solo sussidi governativi ma anche reddito da capitale, donazioni private e sponsorizzazioni commerciali. Grazie al suo sistema economico misto, l’Inghilterra occupa un posto intermedio tra la pesante dipendenza dallo Stato come nei Paesi europei quali. Francia e Italia — e il quasi completo affidamento sugli investimenti privati, come negli Stati Uniti.

Bisogna comunque mettere in evidenza l’impegno del Governo in

materia di finanziamenti e incentivi alle politiche culturali, che ha significato aumento dei fondi destinati alle arti e alla cultura. anche da parte della Lotteria Nazionale. e la previsione di un sistema di deduzioni per le imprese che investano nel settore.

Speciali opportunità finanziarie sono riservate poi a organizzazioni che attraverso le arti si rivolgono a particolari aree di politica sociale come disabilità, giustizia criminale, diversità culturali e salute.

Per i privati proprietari di beni storico—artistici infine oltre ad incentivi fiscali, sono previsti standards e best practices da rispettare per la presentazione degli immobili

Ma passiamo ad analizzare nel dettaglio le succitate forme di sovvenzionamento, gli organismi che li offrono e a quali condizioni, precisando innanzitutto che si tratta di finanziamenti alle arti e alla cultura in generale. non per discipline specifiche.

Il Dipartimento per la Cultura i Media e o Sport (DCMS) è responsabile delle politiche governative per le arti. lo sport, la Lotteria Nazionale, biblioteche, musei e gallerie. la radiodiffusione. i film, il turismo, la libertà di stampa e il gioco d'azzardo. Scopo del Dipartimento è incrementare la qualità della vita attraverso le

attività culturali e sportive, nonché sostenere il turismo, le industrie creative e del tempo libero al fine di massimizzare il contributo che cultura, media e sport apportano agli obiettivi sociali, educativi ed economici del Governo.

Il DCMS non finanzia le arti direttamente, bensì attraverso l'Arts Council England, l'organismo nazionale responsabile per le arti e la distribuzione del denaro pubblico proveniente dal Governo e dalla National Lottery. Il DCMS, infatti, stipula con l'Arts Council un accordo di finanziamento precisando gli obiettivi da raggiungere e l'Arts Council decide come usare le risorse in modo da realizzarli, prendendo decisioni autonome che però deve essere poi in grado di motivare di fronte al Governo, al Parlamento e alla collettività.

I secondi maggiori sostenitori delle arti in Inghilterra, dopo l'Arts Council sono le autorità locali. Esse giocano un ruolo fondamentale nel supportare le arti a livello regionale, non solo mediante il finanziamento diretto di organizzazioni ed eventi artistici, ma anche attraverso la gestione di locali che possano ospitare tali manifestazioni e promozioni di eventi d'arte.

Alcuni Dipartimenti, quali ad esempio Turismo, Educazione e Architettura, riconoscendo il valore delle arti nel loro lavoro, si

procurano anche fondi addizionali o sostegni per gli artisti e le organizzazioni del settore.

Tutte le autorità locali che, mediante i loro funzionari competenti per cose d'arte offrono anche servizi di consiglio e Supporto - operano diversamente. ognuna con le sue strutture. le sue politiche, i suoi criteri e schemi di sovvenzionamento.

Sono accordi spontanei della durata di tre anni tra il Governo e una singola autorità locale, o forme di partenariato tra i vari Distretti di un

Paese. Le Autorità stabiliscono circa dodici obiettivi flessibili per il miglioramento di alcune attività. Finora più di quaranta autorità locali hanno incluso obiettivi culturali nei loro LPSAs. La maggior parte concernono librerie o attività sportive e fisiche, ma ci sono state anche proposte su arti, patrimonio e turismo. I programmi dell'LPSA implicano allocazione di risorse mediante investimenti pubblici, e cospicui finanziamenti premio a fine accordo al raggiungimento degli obiettivi,

Fondi provenienti da altri dipartimenti governativi

Attualmente sono sempre di più le iniziative di carattere sociale, che si servono del ruolo delle arti per raggiungere e coinvolgere il

proprio target, come il programma Positive Activities for Young People”, che coinvolge i giovani a più alto rischio di emarginazione sociale in attività culturali e sportive durante le vacanze estive e orario extrascolastico. In ogni caso, il lavoro è specifico e locale, dunque il livello di fondi stanziati per le attività d’arte dipende dalle priorità che si impone il Dipartimento di riferimento.

Il Private Finance Initiative è una forma di Partnership Pubblico—Privata (PPP) sorta nel 1992 per favorire l’iniziativa privata nella fornitura di pubblici servizi. Lo Stato paga i privati per fornire un servizio per un periodo prefissato (di solito circa venticinque anni) e i privati progettano, creano e finanziano quel servizio, offrendo facilitazioni alle autorità locali che possono richiedere le sovvenzioni PFI per progetti sulle arti, quali ad esempio, costruzione o ristrutturazione di teatri, gallerie, etc. Le organizzazioni artistiche lavorano in partnership con le autorità locali per realizzare i propositi.

L’Arts Council è un’ istituzione benefica registrata, istituita mediante la Royal Charter il 1 aprile 1994, assumendo responsabilità che fino ad allora in Inghilterra erano state dell’ Arts

Council d Gran Bretagna, il 1° aprile 2002 il primitivo Arts Council e le dieci direzioni regionali indipendenti per le arti si sono riuniti per dar vita a un' unica organizzazione: l'Arts Council England

I suoi principali obiettivi sono:

- Favorire la conoscenza, comprensione e pratica delle arti;
- Consigliare le organizzazioni inglesi operanti nel settore artistico;
- Cooperare con Dipartimenti del Governo, le Autorità locali, gli Arts Council di Scozia, Galles e Irlanda del Nord e con gli altri corpi;
- Distribuire i contributi statali ricevuti dal DCSM e dalla Lotteria Nazionale;
- Favorire le forme di partenariato tra artisti e organizzazioni di settore e tra organizzatori e finanziatori.

L'Arts Council attualmente segue cinque programmi di finanziamento: alle organizzazioni, agli individui, per viaggi nazionali, per stabilizzazione e ripresa economica.

Quella istituzionale non è l'unica Fonte di finanziamento possibile e

anzi molti sono gli organismi privati o misti che attuano programmi di sovvenzionamento alla cultura, che comprendano anche le arti.

Dalla sua istituzione, nel 1994, la Lotteria Nazionale alloca fondi secondo il principio della “supplementarietà”. Due sono gli organi addetti alla supervisione della distribuzione e sono indipendenti l’uno dall’altro: il DCSM e la Commissione per la Lotteria Nazionale. I distributori, invece, sono svariati e possono destinare alle arti una parte o la totalità dei fondi che ricevono dalla Lotteria Nazionale in completa autonomia dal Governo, ma sempre attenendosi a uno schema direttivo fornito dal DCSM. Essi sono: gli Arts Council del Regno Unito, l’Heritage Lottery Fund (HLF), il Fondo Comunitario, il Fondo per le Nuove Opportunità (NOF) e il NESTA.

Vediamoli nel dettaglio:

L’Arts Council come già illustrato, ha cinque programmi di finanziamento: per individui, organizzazioni, viaggi nazionali, stabilizzazione e ripresa economica, e il Programma Arts Capital. Solo i sovvenzionamenti ai singoli individui provengono dallo Stato: i restanti programmi sono sostenuti, invece, con i fondi della Lotteria.

Heritage Lottery Fund (HLE) supporta il patrimonio, procurando sia fondi per interventi su costruzioni storiche, musei e archivi, sia per la preservazione del patrimonio naturalistico, sia fondi per attività di breve durata.

Sostiene progetti relativi alle arti quando essi favoriscano l'accesso al patrimonio, la comprensione e la partecipazione agli eventi artistici, come nel caso di progetti relativi ad arti di spettacolo, arti visuali o media; progetti di intervento su strutture di importanza o interesse storico-artistico, quali teatri sale da concerto cinema, creazione di nuovi programmi grafici applicati ad edifici, siti storici od altri oggetti artistici al fine di migliorarne la fruizione e comprensione da parte del pubblico progetti sostenuti dalla Commissione per le arti e i mestieri che promuovano la conoscenza di un edificio, una collezione o un sito storico o ne migliorino la percezione per i visitatori; progetti di spettacolo che implicino il coinvolgimento della Comunità o la riscoperta di una tradizione. un linguaggio, uno spartito musicale, ecc.

L'HLE ha programmi standard e iniziative mirate a sostenere il patrimonio: 'Your Heritage, Heritage Grants

Il National Lottery Charities Board (NLCB) è un altro distributore

del denaro della Lotteria che si adopera per il miglioramento della qualità della vita della Comunità in cui opera e sostiene gruppi caritativi, volontari e Comunitari e agenzie del Regno Unito operanti all'estero mediante il Fondo Comunitario. Esso ha cinque programmi, che non si propongono prioritariamente di sostenere progetti nel settore artistico; tuttavia se essi costituiscono veicolo di miglioramento nella vita dei destinatari dei progetti, il NLCB può decidere di finanziarli.

- Il New Opportunity Fund (NOF) fu istituito nel 1998. Gran parte del suo lavoro è focalizzato sulla realizzazione dell'integrazione sociale e sul miglioramento della qualità della vita. - Sebbene l'arte non sia una delle principali aree di finanziamento del NOF, anch'esso, come il NLCB, può decidere di destinare una parte dei sostegni a progetti riguardanti l'educazione, la salute e l'ambiente che si servano delle attività d'arte per il raggiungimento dei propri obiettivi.

- Il NESTA, il sussidio nazionale per la Scienza, la Tecnologia e le Arti, fu istituito mediante atto parlamentare nel luglio 1998. Esso differisce dagli altri fondi di sovvenzionamento in quanto non

viene alimentato con rate fisse provenienti dalla Lotteria Nazionale, ma fa uso di un fondo di sussidio originariamente stabilito dalla Lotteria stessa.

Gli obiettivi del NESTA, come definito dall'atto parlamentare sono: aiutare individui o gruppi di individui di talento nei campi della scienza, della tecnologia e delle arti a raggiungere il loro potenziale; aiutare persone a trasformare invenzioni o idee nei campi della scienza, della tecnologia e delle arti in prodotti o servizi che possano effettivamente essere utilizzati e i cui diritti possano essere adeguatamente protetti; contribuire alla pubblica conoscenza e apprezzamento della scienza e della tecnologia e delle arti.

I programmi di finanziamento spaziano in vari campi: dall'intrattenimento, all'educazione, all'invenzione e innovazione.

L'Awards for All é un programma congiunto di distribuzione fondi condotto in partnership con l'Arts Council England, il Fondo Comunitario, il Fondo della Lotteria a favore del patrimonio, il Fondo per le Nuove Opportunità, e Sport England. Esso si rivolge alle Comunità locali e sovvenziona progetti che favoriscano la partecipazione ad attività connesse alle arti, allo sport e al

patrimonio, così come progetti che promuovano l'educazione, lo sviluppo e la salute.

Possono accedere ai finanziamenti gruppi no profit consigli parrocchiali o cittadini. scuole o corpi sanitari con attività correlate allo sport. alle arti, allo sviluppo, al patrimonio, all'educazione o alla salute, a patto di poter utilizzare i fondi entro un anno.

L'Arts and Business è un'organizzazione caritativa a carattere nazionale sovvenzionata dall'Arts Council England, che trae vantaggio economico e da sponsorizzazioni nonché da attività formative ed editoriali svolte dai suoi funzionari e lavora per favorire partnership tra membri di società d'affari e organizzazioni d'arte (o, talvolta, singoli artisti).

Esempio di ciò è il programma di investimento New Partners, con cui l'Arts and Business si occupa non tanto di trovare partner in affari, ma piuttosto di offrire servizi che aiutino l'incontro tra società commerciali e organizzazioni artistiche ovvero facilitino la ricerca di sponsor.

Tra i partner possono essere inclusi: organizzazioni artistiche, singoli artisti, musei, autorità locali, gruppi amatoriali, compagnie benefiche o no-profit operanti nel campo delle arti. L'apporto dei

partner può essere finanziario o in natura, ma in ogni caso essi devono dimostrare in che modo il contributo dell'Arts and Business servirà ad approfondire i loro rapporti.

L'Arts and Business investe una somma compresa tra 500 e 50,000 £, comunque mai superiore a quella investita dal business partner; le imprese invece devono investire nel progetto almeno £ 1,000.

L'Arts and Business offre alle organizzazioni e alle imprese una serie di altri importanti servizi e banche dati che forniscono consulenze, opportunità d'impiego, informazioni sulle sponsorizzazioni, ecc. (Skills Bank, Board Bank, Mentoring Programme, Information Unite, Development Forum).

Consorzi e Fondazioni

Consorzi e fondazioni del Regno Unito destinano circa £ 2 miliardi l'anno al sostegno di iniziative benefiche: circa il 70% di essi investe nella sanità e nel sociale: l'altro 30% nelle arti e nell'intrattenimento favorendo comunque sempre le categorie più trascurate dagli interventi statali -come individui svantaggiati e gruppi di minoranza - e i progetti straordinari - come le ricerche su nuovi metodi di risoluzione dei principali problemi sociali.

Consorzi e fondazioni sono regolati dalle stesse leggi applicabili

agli organismi caritativi del Regno Unito e devono essere registrati presso la Charity Commission. Dal 1996, inoltre, essi hanno anche l'obbligo di rendicontare la loro attività alla collettività rendendo pubblico il bilancio e la relazione annuale con il dettaglio dei finanziamenti.

Ecco alcuni esempi significativi di organismi operanti nel Regno Unito con la descrizione delle attività che svolgono:

- La Jerwood Charitable Foundation presta fondi e sponsorizza soprattutto progetti nel campo dell'educazione e delle arti visuali e di spettacolo, e ha un particolare interesse nel sostenere giovani talenti di questi settori in stadi critici della loro carriera.

La Fondazione avalla e sostiene pure un certo numero di premi e riconoscimenti per i soggetti più meritevoli operanti nell'ambito artistico (pittori, direttori, cantanti, commediografi e coreografi).

Esso lavora in partnership con un certo numero di rispettabili istituzioni nazionali ed è anche associata con le principali strutture fondate dalla Jenwood Foundation.

Lo Jerwood Space, in particolare, offre a giovani compagnie

di teatro e danza un luogo per sviluppare e provare i propri lavori: almeno 200 compagnie l'anno sfruttano tale possibilità affittando gli spazi a rate assai agevolate.

- La Paul Hamlyn Foundation ha tre aree prioritarie di finanziamento: le arti e l'educazione nel Regno Unito, e progetti concentrati in India. Le sovvenzioni, destinate solo a istituti benefici, si aggirano tra 5,000 e oltre 100,000 £ per iniziative d'arte che privilegino zone del Regno Unito in cui le opportunità di conoscenza e godimento delle arti, soprattutto da parte dei giovani, siano scarse ovvero progetti di inserimento sociale di giovani a rischio anche mediante attività artistiche.
- La Esmee Fairbairn Foundation sovvenziona organizzazioni che si adoperino per il miglioramento della qualità di vita della collettività, per il presente e per il futuro. Concede finanziamenti in quattro aree: arti e patrimonio, sviluppo sociale, educazione, ambiente.

L'Arts Programme, il programma di finanziamento specificamente rivolto alle arti, è fondato soprattutto sulla qualità e l'eccellenza artistica, privilegia, cioè, la

professionalizzazione nel settore artistico e l'accrescimento del patrimonio e dei suoi fruitori.

- Fondata nel 2000, la Clore Duffiel Foundation è il risultato della fusione tra la Clore Foundation e la Vivien Duffield Foundation. Finanzia solo istituti benefici nazionali regolarmente registrati, con la sola eccezione di musei e gallerie gestite da autorità locali. Sostiene l'arte, l'educazione, l'accesso alle arti e ai musei, la salute e il benessere sociale. Ha quattro programmi: Main Grants Scheme, Small Grants, Artworks, The Clore Cultural Leadership Programme.
- La Calouste Gulbenkian Foundation ha la sua sede centrale a Lisbona e una succursale a Londra. Quest'ultima sostiene attività pionieristiche nel campo delle arti, dell'educazione, del benessere sociale sviluppate nel Regno Unito e nella Repubblica irlandese e favorisce le relazioni culturali anglo-portoghesi. I suoi programmi cambiano annualmente e sono: l'Arts Programme, l'Education Programme, l'Anglo-Portuguese Cultural Relations Programme.

Organismi internazionali

- IIC (International Intelligence on Culture): procura una gamma di informazioni, ricerca, consulenza e servizi di formazione su questioni internazionali. E' attualmente incaricato dall'Arts Council England di informare sui finanziamenti internazionali al settore delle arti.
- EUCLID procura informazioni internazionali e servizi di consulenza per i settori delle arti, della cultura e del patrimonio. I suoi servizi includono attuazione di workshop e seminari, produrre file sulle opportunità di finanziamento e una newsletter mensile gratuita con gli aggiornamenti in materia.
- Il British Council è l'organismo internazionale del Regno Unito competente per le relazioni culturali internazionali e la formazione. Ha uffici sparsi in 218 città e in 109 Paesi del mondo. Riceve dall'Ufficio per gli stranieri e le federazioni un finanziamento annuo nonché contributi da dipartimenti e agenzie di Governo, corpi internazionali, e dal settore privato

e infine dai suoi servizi (project management e formazione). Il lavoro del British Council nelle arti in un particolare Paese e nelle sue regioni è legato ai suoi scopi e obiettivi in quei particolari Paesi e regioni. Il British Council non è in genere un organismo finanziatore, tuttavia molte sono le domande internazionali per progetti concernenti le arti che ricevono contributi da esso.

La Fondazione Culturale Europea (ECF) è un'organizzazione no profit indipendente che promuove attività culturali, sociali ed educative in un'ottica multinazionale ed europea. Il suo programma è modellato sulle sue priorità tematiche, che in genere si preoccupano di stimolare la partecipazione sociale attraverso le arti, incoraggiare il dialogo interculturale, rafforzare il settore culturale. L'ECF accorda due tipi di finanziamento: Action Grants, per lavori pratici, e Information Grants per ricerche, le cui scoperte possano poi essere diffuse.

III.5 Il modello comunitario

L'analisi dei casi nazionali su esposti e la constatazione della loro appartenenza a un'unica e più ampia realtà, quella europea, suggeriscono di estendere l'analisi e il confronto all'ordinamento europeo, nell'intento di definire il concetto di identità culturale, e di verificare se una gestione sovranazionale del patrimonio e delle attività culturali potrebbe dimostrarsi vantaggiosa.

La questione è se le politiche culturali della Comunità trovino un fondamento o un ostacolo nel rispetto delle prassi e procedure

vigenti negli Stati membri, ossia: è l'identificazione di un patrimonio culturale europeo a dover richiedere l'adeguamento delle discipline nazionali, oppure, concorrendo il settore culturale a formare l'identità nazionale, l'esclusiva nelle azioni di tutela in materia culturale è riservata agli Stati membri?

Il primo passo per rispondere a tali interrogativi è, ancora una volta, stabilire cosa possa rientrare nella nozione di patrimonio culturale europeo e in che rapporto essa si pone rispetto a quella di patrimonio culturale nazionale. In secondo luogo sarà utile verificare quali siano i principali ostacoli al raggiungimento di una nozione europea di patrimonio culturale - anche considerando che la disciplina europea ha armonizzato, ma non eliminato, le profonde differenze esistenti tra i modelli adottati dai singoli Stati membri - e se l'adozione di una definizione di beni e attività culturali di importanza comunitaria possa risultare in tal senso vantaggiosa.

La definizione del contenuto giuridico della nozione di patrimonio culturale europeo non è di facile risoluzione: il timore di perdere la propria identità nazionale fa sì che gli Stati rifiutino l'integrazione culturale cui tale nozione condurrebbe per affermare la loro propria

sovranità.

Forse, dunque, l'attuale politica di coordinamento e sostegno delle politiche culturali statali piuttosto che la realizzazione di un sistema uniforme in ambito comunitario è effettivamente la più produttiva - anche considerando che tale esigenza va acquisendo sempre più senso e importanza proprio in previsione dell'allargamento della Comunità.

La realizzazione di un sistema culturale integrato è possibile a condizione che tale finalità soddisfi l'interesse politico di tutti gli attori UE: tuttavia, porre l'accento sugli aspetti comuni dei vari ordinamenti culturali nazionali e sulla diffusione delle best practice può rappresentare una valida alternativa.

Da segnalare, in tal senso, la promozione, da parte del Consiglio, di politiche di conservazione volte a realizzare interventi condivisi da tutti gli Stati membri che superino la grande frammentazione metodologica fra i diversi campi della cultura e che siano finalizzati alla “digitalizzazione dei programmi di contenuto culturale e alla interoperatività dei relativi sistemi onde tutelare, salvaguardare, e far conoscere il patrimonio culturale europeo e la diversità culturale europea”

Cultura 2000 rientra nell'ambito dei fondi transnazionali dell'UE, ossia quelli destinati a programmi che coinvolgano partner di svariate nazionalità, e ha lo scopo di incoraggiare la cooperazione e la partecipazione degli Stati membri in particolare supportando le creazioni artistiche e preservando il patrimonio di interesse comune.

I progetti, per essere finanziati, devono essere rivolti ai cittadini, alle nuove tecnologie e a favorire la creatività.

Ognuno dei partners transnazionali deve garantire di avere personalità giuridica e lavorare nel settore culturale.

