Indice generale

INTRODUZIONE.....5

CAPITOLO PRIMO

BREVE STORIA DELLO SPETTATORE NEL CORSO DEI SECOLI.....7

1.1 Teatro antico.....7

1.2 Teatro medievale.....9

1.3 Teatro borghese.....11

1.4 Il Novecento.....13

1.4 a Teatro d'Arte per tutti.....16

1.4 b Théâtre National Populair (TNP).....20

1.4 c Gli anni Sessanta e Settanta (il Teatro di Ricerca).....24

1.5 Teatri Stabili d'Innovazione.....30

CAPITOLO SECONDO

LA FORMAZIONE COME STRUMENTO DI CONSAPEVOLEZZA.....35

2.1 Consapevolezza di cosa?.....35

2.1 a Funzione sociale.....36

2.2 Formazione dello spettatore tra ricerca e promozione.....40

2.2 a Una questione di etimo.....43

2.2 b Teatro e territorio.....45

2.3 La formazione in pratica.....50

2.4 La costruzione di un modello.....52

2.5 Circuiti Teatrali Regionali: un'occasione mancata?.....54

CAPITOLO TERZO.....59

TEATRO D'IMPRESA.....59

3.1 Coordinate di senso.....59

3.2 Origini.....63

3.3 Approcci metodologici.....65

3.3 a Lo spettacolo teatrale.....66

3.3 b Il laboratorio teatrale.....70
3.4 Vantaggi.....71
3.5 Un rapporto difficile.....74

CAPITOLO QUARTO
CASI STUDIO.....79
4.1 La Piccionaia – I Carrara, Teatro Stabile di Innovazione.....79
4.1 a Un territorio da formare.....82
4.2 Elfo – Puccini, Teatro d'Arte Contemporanea.....89
4.2 a Un “arcipelago formativo”.....92

APPENDICI
APPENDICE I: interviste.....96
Intervista 1: Carlo Presotto.....96
Intervista 2: Sergio Meggiolan.....102
Intervista 3: Fiorenzo Grassi.....113
APPENDICE II: normativa.....122

BIBLIOGRAFIA.....160

SITOGRAFIA.....164

INTRODUZIONE

Il presente elaborato nasce da alcune considerazioni fatte partendo da delle questioni che si sono imposte alla mia attenzione come conseguenza di personali esperienze e di nozioni acquisite in sede universitaria.

Mi sono più volte chiesta che ruolo avesse il teatro nella società tecnologica e globale contemporanea e in che modo esso acquisti valore; da qui, come si potesse diffondere la consapevolezza di tale valore nella società, al fine di rendere il teatro un vivo e presente luogo di cultura e socialità.

La risposta mi è arrivata osservando le attività svolte da molti teatri per i bambini, esse infatti non solo contribuiscono all'educazione del fanciullo, ponendosi spesso come integrazione all'operato della scuola, ma pongono le basi per la creazione di un fututo bacino d'utenza fedele e appassionato. Tuttavia maturai il convincimento che il buon teatro, se tale, non dovesse esser rivolto solo a un pubblico settorializzato, diviso per fasce d'età, ma forse per tutti; quindi quei laboratori, quegli incontri con gli artisti potevano essere la base anche per la formazione di uno spettatore giovane e adulto. Sicuramente questo approccio risulta più difficoltoso perché rivolto ad individuo che possiedono già una loro identità ben formata e un contesto di abitudini e modi di intendere il mondo consolidati, ma ho affrontato il problema fiduciosa nell'incontrare una soluzione.

Innannzitutto ho affrontato il problema da un punto di vista storico, andando a ricercare i presupposti di una "teori dello spettatore consapevole" lungo i secoli. Il primo capitolo ha, dunque, il compito di riassumere tale ricerca: dopo un breve excursus dai tempi antichi al Novecento, mi sono soffermata sulle esperienze dell'ultimo secolo,

rintracciando alcuni punti fermi particolarmente importanti per il teatro italiano, come l'esperienza del Piccolo Teatro di Milano, la stagione di ricerca degli anni Settanta e l'istituzione degli Stabili di Innovazione.

In seguito ho affrontato più da vicino il tema della formazione dello spettatore, individuando ambiti e modalità pratiche di attuazione, sempre nel contesto relativo all'adulto.

Il terzo capitolo è dedicato alla trattazione del Teatro d'Impresa, una scelta, questa, dettata dalla volontà di allargare i confini della formazione del pubblico a più ampi lidi, esplorando un terreno più vasto e non limitandomi a ricercare e proporre le "classiche" attività fromative che i teatri *tout court* si servono a tale scopo. Questo nella convinzione che la diffusione della consapevolezza dell'importanza del teatro, non passa solo per i mezzi convenzionali, adibiti, ma spesso passa per vie inusuali, ufficiose, nascoste e forse proprio per questo dall'efficacia insperata.

Infine concludo con la proposizione di due casi studio: Il Teatro Stabile di Innovazione La Piccionaia - I Carrara di Vicenza e Il Teatro d'Arte Contemporanea Elfo Puccini di Milano. Una scelta guidata dall'aspetto innovativo delle loro proposte, ma da contesti e territori ben diversi, che davano spazio per un confronto stimolante.

Per approfondire le tematiche affrontate mi sono affidata non solo all'uso di fonti bibliografiche e sitografiche, ma anche ad estratti provenienti da interviste con personalità del settore coinvolti direttamente nelle attività e nel tipo di "fare teatro" che mi interessava. Mi sono stati gentilmente concessi dei colloqui con Carlo Presotto, Presidente e Direttore artistico del Teatro Stabile di Innovazione La Piccionaia – I Carrara, Sergio Meggiolan, responsabile Teatro Astra di Vicenza e Fiorenzo Grassi, Direttore responsabile del Teatro Elfo-Puccini di Milano.

Il suddetto lavoro di ricerca si basa sulla convinzione che lo "strumento teatro" non è unico e assoluto, ma rappresenta l'indicazione di un cammino nelle decisioni personali di muoversi e di cambiare.

CAPITOLO PRIMO

BREVE STORIA DELLO SPETTATORE NEL CORSO DEI SECOLI

Lo sviluppo del concetto di "formazione dello spettatore"

" la storia del teatro è la vicenda di questo
colloquio tra l'artefice che la propone
e la folla che risponde"[1]
(Mario Apollonio)

1.1 Teatro antico

Il teatro è una pratica che si insinua nelle pieghe più profonde della storia umana, trasversale alle culture e specchio di ciascuna di esse. Tuttavia la civiltà occidentale generalmente riconosce un momento ben preciso come propulsore delle proprie arti, così come di tutti i principi che ne guidano lo sviluppo: l'Antica Grecia, più specificatamente l'Atene Classica. Non è un caso, dunque, che qualsiasi discorso sullo spettatore contemporaneo debba necessariamente partire da un'analisi di quello antico; lì si trovano i presupposti per comprendere i termini di una

1 APOLLONIO M., 1981, Storia del teatro italiano, Firenze, Sansoni, vol.I, p.7.

moderna consapevolezza teatrale, cosa significa e perchè è importante non solo per la sopravvivenza del teatro ma per quella della nostra stessa civiltà.

Ad Atene il teatro rispecchia l'ideale base della polis, ossia la gestione comune della vita civile: non solo è un momento a cui tutti i cittadini partecipano, ma per l'uomo greco é parte costitutiva del suo essere membro attivo dello Stato, che non a caso si occupa della sua costruzione e gestione. La democrazia di Pericle molto deve ai drammi messi in scena nel *theatron*, è qui che realmente si formava lo spirito civico della polis, dove la morale e i precetti politici venivano riaffermati e trasmessi a una ben più ampia fetta di popolazione rispetto alla relativamente ristretta Assemblea dei cittadini: il teatro è il vero luogo democratico di Atene.

Su questa base l'evento teatrale antico stempera i conflitti sociali, contribuisce a far sentire il singolo parte della collettività, di un modo di vivere fondato sui valori, leggi, usi specifici e condivisi; è dunque da qui che si comprende la forza educativa del teatro, la sua capacità di creare un patrimonio di valori e una cultura comune.

L'intento democratico del teatro greco è del resto ben espresso dalla struttura stessa dell'edificio teatrale. Esso è innanzitutto concepito per offrire a tutti la miglior visione possibile, si codifica in forma semicircolare con posti a sedere uguali costituiti da semplici gradinate, mentre i sedili d'onore sono pochi, individuabili da strutture più comode ed importanti situate nella parte inferiore della cavea presso l'orchestra. Tuttavia tali posti privilegiati rispondono a precisi scopi pedagogici e civili: spettano ai sacerdoti, scelta finalizzata all'evidenziazione dell'aspetto sacro della rappresentazione e quindi dei valori religiosi che accomunano tutta la cittadinanza; ad ospiti stranieri di riguardo, che dovevano rimanere impressionati dall'esibizione, nonché dallo spettacolo stesso della città riunita a teatro, ciò offriva un'esposizione ai valori culturali e civili della polis, che doveva influenzarli positivamente o incutere loro timore; infine tali sedili erano riservati agli eroi di guerra o ai figli dei caduti

valorosamente per la patria, allo scopo di stimolare tramite il tributo d'onore l'emulazione di virtù patriottiche e guerriere.

Chiarito il ruolo fondamentale che il teatro assume nella società greca antica, è facile comprendere l'intensa partecipazione del pubblico, il cui entusiasmo era percepibile nelle manifestazioni fragorose che gli spettatori esibivano per dimostrare il proprio sostegno o disappunto, il quale era funzionale alla premiazione dell'autore/attore migliore. Le rappresentazioni erano infatti gare alla fine delle quali al vincitore spettavano premi onorifici e finanziari; tali premi erano assegnati da una giuria, ma il favore popolare poteva essere determinante, perciò l'autore tentava con ogni espediente di influenzare gli spettatori e di procacciarsene il consenso (NEGRI M. C., GUIDOTTI V., OLIVA G., a cura di GRANATELLA L.,1998 15-28).

Inoltre l'interesse attivo del pubblico era destato dalla struttura stessa della drammaturgia classica, il coro infatti impersonava la gente comune e aveva la funzione di commentare gli eventi svolti nel dramma. Scattava quindi subito il meccanismo di identificazione coro-pubblico e le riflessioni dei coreuti erano avvertite come riflessioni degli spettatori. Il coro era in certo qual modo avanguardia del pubblico, raccordo fra sé e il dramma in scena; questo rapporto è riconoscibile anche nella stessa struttura architettonica del theatron: l'orchestra, ossia il luogo su cui agisce il coro, è situata tra la cavea e la skenè, la scena dove recitano gli attori; essa è dunque luogo di collegamento fra spettatori e attori: il coro, in senso strutturale e in immagine traslata, si situa a metà fra pubblico e dramma in scena.

1.2 Teatro medievale

L'esteso arco cronologico considerato, esteso per circa un migliaio di

anni: dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente fino alle scoperte culturali dell'Umanesimo, impone la necessità di distinguere manifestazioni diverse, non collegate fra loro in senso evoluzionistico; con teatro medievale si allude ad una fase non omogenea, in cui differenti elementi non sono riconducibili ad un univoco processo di sviluppo. Tuttavia si possono cogliere alcuni aspetti generali che caratterizzano trasversalmente le esperienze di questo lungo periodo storico e che riguardano in particolar modo l'organizzazione dello spazio ma che inevitabilmente comporteranno notevoli cambiamenti anche negli altri parametri della rappresentatazione.

L'arte performativa medievale, infatti, non presenta un edificio teatrale: dopo il crollo dell'impero romano i teatri vanno in rovina e lo spettacolo si realizza in spazi preesistenti sia pubblici (chiese, piazze, vie), sia privati (oratorio, la sala patrizia); per la presente ricerca ciò che interessa è soprattutto il primo caso, perchè è qui che si registra un radicale cambiamento del rapporto con il pubblico.

La cosiddetta “teatralità diffusa” implica l'utilizzo di spazi a libero accesso e rappresentatazioni senza luogo fisso talvolta addirittura itineranti; nonostante vi siano alcuni luoghi privilegiati che meglio si prestano ad esigenze teatrali, come i sagrati delle chiese e le piazze del mercato, o le vie d'accesso alla città, caratterizzante rimane l'elemento effimero. Allo stesso modo non esiste un luogo definito per il pubblico, i cui confini si stemperano con la folla: per un attimo ciascuno cessa il suo ruolo sociale per essere semplicemente spettatore di un evento condiviso con altri.

Oltre ad uno sconvolgimento spaziale si assiste, come conseguenza, anche ad un rivolgimento delle coordinate temporali. Nell'assenza di un luogo adibito che permetta la costruzione di una scenografia e repentini cambi di scena, spesso si assiste alla preparazione di più luoghi con ambientazioni diverse, progressivamente occupate dagli attori secondo quanto il dramma richiede (nota: soprattutto rappresentatazioni sacre

durante le cerimonie religiose). La traslazione dell'azione drammatica scandiva l'intervallo tra un episodio e l'altro e gli spettatori seguivano la dinamica della rappresentazione accettando la convenzionalità dei rapporti di spazio e tempo (pluralità di luoghi scenici e contemporanità) (S. SINISI, I. INNAMORATI, 2003, pp. 27-64).

La simultaneità dell'allestimento e la mancanza di una marcata delimitazione delle zone adibite rispettivamente agli attori e al pubblico, facilitava l'interazione fra queste due componenti: l'attore poteva interloquire con lo spettatore e viceversa; inoltre la compresenza di più luoghi scenici stimolava il contributo intellettivo dell'osservatore, che veniva sollecitato a un processo di costruzione-ricostruzione mentale delle varie fasi del dramma e quindi ad una riflessione su di esso.

È dunque chiaro come la disposizione della scena teatrale medievale favoriva l'attiva partecipazione del pubblico, in un processo che sarà cercato, studiato e perseguito dalle più importanti ricerche teatrali del Novecento. Quindi dall'esperienza medioevale ciò che interessa la presente ricerca sono innanzitutto i paradigmi che regolano le modalità di coinvolgimento del pubblico; inoltre è ancora una volta confermata l'importanza educativa e sociale del teatro, perchè qui si fa mezzo fondamentale di ammaestramento religioso, veicolo di cominicazione linguistica e di valori, in un epoca analfabeta e in cui le funzioni religiose sono recitate in latino.

1.3 Teatro borghese

Continuando un discorso in senso cronologico, per avere un quadro di riferimento completo, è necessario soffermarsi un momento anche sul cosiddetto “teatro borghese”. È importante perchè è in reazione e relazione

a quest'ultimo che si sviluppano le esperienze teatrali novecentesche e ancora oggi parte del sistema teatrale si ritrova cristallizzato in quella forma; perciò tutte le considerazioni che sono fatte nel presente elaborato devono confrontarsi spesso con una situazione che possiede ancora molto dei limiti e delle problematiche insite in questo mondo.

Riprendendo il filo dell'evoluzione storica si incontra il teatro di età umanistica e rinascimentale, prevalentemente un fenomeno elitario, riservato alle corti, alle case dei ricchi, alle università; è uno svago colto di quelle classi agiate che possiedono i mezzi culturali ed economici per dar vita a rappresentazioni raffinatissime, sia dal punto di vista letterario che scenografico. Tuttavia accanto a questo teatro “al chiuso” prosegue il suo cammino il teatro “all'aperto” di ascendenza medievale, che darà i suoi frutti nella elaborazione della cosiddetta “commedia all'improvviso”.

Verso la fine del XVI secolo fa comparsa una nuova tipologia di teatro, che diventerà ben presto la predominante: il teatro impresariale, la cui gestione finanziaria è appannaggio di famiglie facoltose, associazione e accademie. In questa prospettiva è chiaro che l'aspetto economico diviene assai importante e l'imposizione di un ingresso a pagamento implica che la frequentazione non è più globale, ma dipende dalle possibilità economiche del cittadino. Tuttavia l'accesso rimane pubblico, non riservato ad *elites* aristocratiche e culturali, ma a tutti coloro che possono permettersi di pagare un biglietto: è il teatro borghese.

Ancora una volta l'edifico teatrale rispecchia il nuovo ruolo che riveste nella società; con la sua struttura “all'italiana”[2]è costituito da una

---

2 Il teatro all'italiana: modello di edificio teatrale codificatosi dopo una lunga evoluzione nel secondo quarto del XVII secolo, diviene ben presto dominante in tutta Europa. Non è funzionale allo spettacolo, la struttura a palchetti rende difficoltosa la visione, creato per rendere efficiente solo quella dal palco reale, dal quale le linee prospettiche convergono sul palcoscenico.

suddivisione precisa degli spazi, la struttura architettonica è caratterizzata da tre ordini di posti a sedere: platea, palchi, gallerie e tale divisione è immediatamente percepibile come divisione in ceti sociali, con luoghi che permettono una visione dell'opera diversamente ottimale a seconda del prezzo pagato: uno spazio predisposto, vuoto, adattabile per ogni tipo di rappresentazione, contenitore neutro di azioni teatrali.

Ma il teatro barocco è molto più di uno spazio rigidamente definito, è un luogo di incontro e "andare a teatro" diviene un rito sociale: il ricco e l'aristocratico esibiscono la loro importanza, eleganza, superiorità sociale, gli spettatori più modesti osservano, imitano, criticano, in un continuo scambio di sguardi rubati allo spettacolo in scena. Ma la partecipazione del pubblico rimane intensa e il consenso allo spettacolo è manifestato con toni accesi (NEGRI M. C., GUIDOTTI V., OLIVA G., a cura di GRANATELLA L.,1998 15-28).

Il teatro è molto più di un passatempo, è lo specchio dei tempi e i fatti di cronaca o politici vi trovano eco, vengono commentati e spesso le tensioni esplodono in scena come in platea; esso travalica l'occasione della rappresentazione e assume un significato più ampio: è microcosmo della vita sociale, quotidiana e politica; a teatro si va non solo per assistere ad un dramma, ma anche per incontrarsi, confrontarsi, partecipare alla vita cittadina.

1.4 Il Novecento

Il Novecento rappresenta un punto di svolta per il teatro, perché costretto a far fronte alla perdita della sua indiscussa autorità artistica e sociale a causa della nascita del cinema prima e soprattutto della televisione poi. Queste nuove tecnologie cambiano drasticamente il ruolo del teatro, il quale innanzitutto perde la sua funzione informativa e

politica e la sua caratteristica di “massa”, intendendo con questo termine l’insieme dei fruitori di mezzi di comunicazione artistica, e quindi di riconoscimento sociale. Il teatro diviene una tra le tante attività sociali ed artistiche a cui ci si può dedicare e si cristallizza in una forma sempre più percepita come elitaria; ciò obbliga a una lunga discussione su se stesso, allo scopo di trovare una soluzione alla crisi, giungendo a nuovi modi e mezzi.

Ma il malessere delle arti performative presenta delle radici più profonde, che si connettono alla rivoluzione industriale; prima di questa infatti il teatro, e l’arte in generale, fungevano da monito, anticipatore dei cambiamenti e quindi punto di riferimento imprescindibile per l'uomo. La modernizzazione tecnica ha invece stravolto gli equilibri della società facendo sì che questa si evolvesse in modo estremamente veloce, più rapidamente dell’arte, che dunque perde la sua centralità e si riduce a riflettere i cambiamenti repentinei, rispecchiare la realtà e non più viceversa.

A questa già precaria situazione, si aggiungono gli sconvolgimenti politici, sociali ed economici del Novecento, che mettono in crisi definitivamente il modello teatrale precedente, il quale perdurava ma non rispondeva alle istanze culturali e sociali del nuovo secolo. La suddivisione interna in tre ordini viene avvertita come obsoleta e gli interventi culturali ed economici, organizzativi ed artistici vanno tutti nella direzione della ricerca perseguendo la messa in scena di rappresentazione innovative e provocatorie. Riassumendo le principali trasformazioni che vedono protagonista il teatro del Novecento, si possono elencare in quattro punti: la nascita della regia, dell’antropologia teatrale, della critica teatrale e chiaramente la costruzione di un rapporto con i nuovi media cinema e televisione.

Il secondo Novecento sarà dunque caratterizzato da una trasformazione radicale degli assetti culturali su cui si era fondata fino ad all'ora l'idea stessa di rappresentazione teatrale. La perdita del centro e

l'insofferenza verso i quadri di riferimento storicamente istituiti, portano al passagio da un sistema coerente ed unitario ad una molteplicità di intenzioni, sensibilità e culture che mirano a decostruire l'unità originaria e a ricomporla in modo diverso. (V. GARAVAGLIA, 2007, pp.3-65).

Inoltre le nuove correnti di pensiero e la loro attenzione verso l'uomo in tutte le sue sfaccettature determina una ricerca teatrale che ponga l'attenzione all'"umano", sia esso spettatore o teatrante; sviluppando quindi una costante attenzione al coinvolgimento del pubblico, rendendolo più partecipe, originando una molteplicità di soluzioni, tendenze e sperimentazioni differenti che rendono il panorama artistico novecentesco un caleidoscopio di esperienze.

Da qui si comprendono le motivazioni che spingono il teatro ad uscire dal chiuso e ben definito spazio ottocentesco per immettersi nella complessa multiformità della vita reale, riecheggiando la teatralità diffusa medievale, con il ritorno dello spettatore ad elemento attivo dell'evento, ricostrendo e ricreando in sé il dramma (M. C. NEGRI, V. GUIDOTTI, G. OLIVA, a cura di L. GRANATELLA,1998, pp. 15-28).

Ma la ricerca si spinge oltre, uscendo dai sicuri limiti del pubblico affezionato e cercando di catturare l'interesse di coloro che non partecipano abitualmente alla vita teatrale, individuando il nodo della questione proprio nel tentativo di allargare il bacino di utenza delle arti performative, consapevoli dell'importanza che queste assumono per lo sviluppo dell'individuo, attore e spettatore insieme, e da qui dell'intera società. Nel corso dei decenni a questa consapevolezza sono state date dimensioni differenti: politica, sociale, pedagogica, terapeutica, talvolta rischiando di avviare una specializzazione di genere, per la quale accanto ad un teatro *tout court* non meglio specificato, esisterebbero come generi-ghetti a sè stanti, un teatro politico, un teatro d'animazione e così via.

Alla luce di ciò si possono leggere una buona parte delle esperienze innovative del Novecento come ricerca di un senso e di una necessità del

teatro a partire dalla valorizzazione o addirittura della riscoperta della sua dimensione etica, sociopolitica, formativa e terapeutica, riguardante in primo luogo chi lo fa, l'attore e di riflesso, per induzione, lo spettatore.

1.4 a Teatro d'Arte per tutti

Se si vuole parlare di "rivoluzione teatrale" in Italia, bisogna necessariamente prendere in esame la vicenda del Piccolo Teatro di Milano (Teatro d'Europa per decreto ministeriale nel 1991), soprattutto se ci si interroga sul ruolo del teatro nella società e si affronta il tema della formazione dello spettatore. Nello specifico, l'elemento rivoluzionario del Piccolo si riassume nel considerare l'attività di programmazione degli spettacoli non come solo compito di una sala teatrale, ma bensì riconoscere l'importanza del costruirvi attorno una comunità di spettatori, tenendo ben presente l'irriducubilità del teatro a luogo di sola socializzazione e festa, rimanendo l'epicentro dell'arte e della cultura:

> *"Tre erano i punti che noi perseguivamo. Una continuità di spettatori [...]. Una struttura che non si limitasse a garantire la stabilità di sede e di lavoro, ma si reggesse anche sul meccanismo rigoroso di un'azienda. Una politica teatrale che contemperasse esigenze estetiche e problemi sociali di rapporto, con preoccupazioni veramente nuove"*[3].

Da questo si perviene al secondo punto alla base della nascita del Piccolo, ossia la concezione del teatro come vero e proprio servizio pubblico, dove ciascun spettacolo risponde a un criterio di continuità

---

3 MANZELLA D., POZZI E., 1971, *Piccolo Teatro della città di Milano* in *I teatri di Milano*, U. Mursia & C., Milano, cit., p. 198.

progettuale. Con queste parole lo stesso Grassi chiarisce il senso dell'espressione “Teatro Stabile”:

> *“Nostro fondamentale problema e nostra preoccupazione quotidiana, era la nostra città. Nostro primo obiettivo doveva essere quello di dare un teatro a Milano e ai milanesi, perchè esso contasse e durasse attraverso il favore e il riconoscimento che questo pubblico ci avrebbe accordato forse ancor prima che avesse luogo il favore ed il riconoscimento di un più vasto pubblico nazionale ed internazionele. E v'era, in più, un preciso impegno nei confronti di un'ufficialità, in quanto il nostro, nascendo come teatro a gestione pubblica, e non quindi unicamente vincolato a criteri individuali, e nella gestione e nella realizzazione dei suoi programmi, si impegnava a svolgere un'attività soggetta ad un vaglio e ad un'attenzione che, all'occorrenza, poteva divenire oggetto di pubblico dibattito”* [4].

Inoltre parlare di ente pubblico significa infrangere la tradizione antica che vede il botteghino (ovviamente ad eccezione dello spettacolo stesso) il solo punto d'incontro fra pubblico e teatranti; per questo, la ricerca di uno spettatore nuovo avviene non solo tramite una proposta culturale diversa, ma anche con prezzi tenuti molto bassi e l'offerta, allora rivoluzionaria, dell'abbonamento. Paolo Grassi aveva solo vent'anni quando nel 1939 elabora il primo progetto di Teatro Stabile per il Comune di Milano: una struttura istituzionale che solo nel 1959 sarà definitiva e riconosciuta nella forma dell'Ente Autonomo.

La storia del Piccolo inizia formalemente a Milano il 14 maggio 1947 con la rappresentazione de *L'albergo dei poveri* di Gorkij, ma in realtà

---

4 *Ibidem*.

questo è il punto d'arrivo di una ben più lunga fase preparatoria fatta di ingenti sforzi organizzativi e incontri, primo fra tutti quello tra il pugliese Paolo Grassi e il triestino Giorgio Strheler, entrambi cittadini della nuova Milano. La vicenda del Piccolo è infatti intimamente legata alla cultura italiana antifascista e repubblicana del dopoguerra milanese: un sogno che coltiva il progetto di un nuovo rapporto tra la città e la cultura, il popolo e il teatro, fondato su di una sorta di contratto morale e sociale firmato dall'artista di fronte al suo Paese. Bisogna tornare con la memoria a qui giorni di fervore, di rinnovamento, di libertà; i giovani uomini di cultura, maturati nella tragedia della guerra e della lotta, sono impazienti nel portare alla luce gli atteggiamenti di un'etica sociale e le nuove idee, esperienze e contatti acquisiti in ambito internazionale; le iniziative sono molteplici, talune soltanto impetuose e declamatorie, altre più mature e durature.

Nonostante la fondazione del Piccolo sia da ascriversi anche a Mario Apollonio, Virgilio Tosi e Nina Vinchi, è indubbio che la sua vicenda sarebbe inesplicabile se si prescindesse dal binomio Grassi-Strheler, il direttore e il regista, dalla cui unità d'intenti e complementarietà delle funzioni è scaturito il successo dell'iniziativa. Tuttavia sarebbe un errore schematizzare le due parti conferendo a Grassi il merito dell'efficienza organizzativa ed una sensibile direzione politica, mentre assegnare a Strehler l'anima propriamente teatrale e la direzione artistica, poichè il Piccolo Teatro è stato un'unita inscindibile di formula politico-organizzativa e di cifra artistica, dove tutti gli elementi si sono fusi e calibrati (MANZELLA D., POZZI E., 1971, pp. 195-210).

L'idea dell'arte e della cultura come impegno civile e morale è resa chiara fin dal manifesto programmatico, che parla di un teatro come luogo dove la comunità possa rivelarsi a sé stessa, dove le menti possano illuminarsi, le classi popolari acculturarsi e il pubblico farsi protagonista attivo della vita sociale, culturale e politica:

"Recluteremo i nostri spettatori, per quanto più è possibile, tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme di abbonamento per meglio saldare i rapporti fra teatro e spettatori, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più è possibile ridotti. Non dunque teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ma invece, teatro d'arte, per tutti. Noi non crediamo che il teatro sia un'abitudine mondana e un astratto omaggio alla cultura. Non vogliamo offrire soltanto uno svago, né una contemplazione oziosa e passiva... E nemmeno pensiamo al teatro come ad un'antologia di opere memorabili del passato o di novità curiose del presente, se non c'è in esse un interesse vivo e sincero che ci tocchi... Il teatro è luogo dove una comunità, liberamente riunita, si rivela a se stessa: il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale. Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento..." [5].

Questo significa un teatro né sperimentale, né d'eccezione, ma basato su una rilettura critica dei classici al fine di renderli attuali, in un procedimento definito da Strheler "regia critica". Perciò le opere devono essere impegnative e di qualità, da qui l'epiteto *d'arte*, ma non sfociare in rappresentazioni sperimentali troppo "oscure" e incapaci di raggiungere il vasto pubblico: la produzione deve passare per una mediazione fra ricerca

---

5 STREHLER G. *Teatro d'arte per tutti* in A.A.V.V, 1988, *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale: 1947-1987*, Electa, Milano, cit., p. 35.

artistica e capacità di comunicazione con lo spettatore.

Il Piccolo dunque ha la forza di affermare il valore di un “teatro d'arte per tutti”, il cui fine si rivolga ad un'ampia comunità che possa trarne concreti elementi di riflessione sulla propria attualità.

A partire dalla nuova prospettiva aperta da questa svolta storico-culturale, inizia a farsi strada una sempre più matura consapevolezza del valore intrinseco del teatro come strumento di intervento e rinnovamento sociale e del suo altissimo e variegato potenziale d'utilizzo.

1.4 b Théâtre National Populair (TNP)

Per avere un più chiaro quadro sullo sviluppo del concetto di formazione dello spettatore, bisogna fare un breve excursus anche sulla vicenda del *Théâtre national populaire*, chiamato comunemente TNP. Esso rappresenta, insieme al Piccolo Teatro di Milano, l'altro polo di innovazione del dopoguerra europeo per quanto riguarda i temi trattati.

Oggi il teatro è situato a Villeurbanne, un municipio presso la città di Lione, in Francia, ma al momento della sua fondazione nel 1920, era collocato nel Palazzo del Trocadero a Parigi. Il TNP nasce per volontà di Firmir Gémier, ma conosce il momento di apice con la direzione dal 1951 al 1963 di Jean Vilar. Egli fa del TNP un sistema pionieristico in Francia: per la prima volta impone ad un teatro degli obiettivi concreti e definisce una strategia di sviluppo; per attrarre pubblico vecchio e nuovo, applica una politica di avvicinamento, appoggiata dalla rivista *Bref*, basata sulla comunicazione e soprattutto sulla collaborazione con le associazioni locali, i comitati d'impresa e i sindacati. In questo modo Vilar apre il teatro al mondo esterno, dandogli una nuova immagine e stabilendo un modello che sarà seguito da molti successivi teatri francesi.

Ciò che accomuna l'esperienza francese a quella italiana è innanzitutto l'elemento "popolare", intendendo con questo termine non tanto una concezione classista, ma la volontà di coinvolgere nel proprio lavoro tutte le classi sociali, da un lato rieducando gli spettatori che già frequentavano il teatro, dall'altro "reclutando" nuovo pubblico, il quale si identificava per lo più nelle classi meno abbianeti e istruite, che vedevano nel teatro un luogo distante sia dal punto di vista logistico,[6] sia socio-culturale, oltre che un passatempo economicamente proibitivo.

Reclutare nuovo pubblico significa innanzitutto diffondere la consapevolezza dell'importanza del teatro, creando "l'esigenza" del teatro, il bisogno, attraverso non solo gli spettacoli, ma con visite individuali, convegni e una presenza dialettica prima e dopo le rappresentazioni (TARANTINO V., 2007).

È un bisogno e una necessità nascosta o dimenticata ma presente, per questo considerato un bene pubblico. E qui risiede il secondo concetto base che accomuna entrambe le esperienze: il riconoscere il teatro come un servizio pubblico e centro di cultura, considerandolo quindi un bene destinato a tutti i cittadini.

Da qui si possono far derivare le principali caratteristiche delle due affini esperienze, ossia un'attenzione costante per lo spettatore, che diviene il centro del "fare teatro"; la ricerca di un pubblico partecipante, non passivo; quindi la volontà di formare uno spettatore critico e consapevole non solo culturalemente, ma anche da un punto di vista sociale e civile; lo studio di strategie e modalità organizzative per allargare e differenziare il pubblico e coinvolgerlo nella vita del teatro, mantenedo, però, costante la ricerca della qualità artistica; fare del teatro il centro di un'ampia attività culturale; individuare il teatro come luogo di festa e di

---

6 Come in tutte le grandi città le fasce popolari risiedevano nelle zone periferiche, mentre i teatri sono storicamente collocati in centro città.

incontro (fra spettatori e spettatori, spettatori e organizzatori, spettatori e artisti); la volontà di rendere “familiare” l'ambiente delle arti performative.

Grassi e Vilar giungono alle stesse conclusioni anche nell'identificare le ragioni della lontanza del teatro dalla vita della maggior parte della popolazione, ossia i prezzi alti, la distanza fisica dei teatri per gli abitanti della periferia e della provincia; un'architettura ancora cristallizzata nella forma *all'italiana* e un repertorio prettamente borghese. Spesso anche le stesse soluzioni si accomunano, come ad esempio una politica dei prezzi fondata su costi accessibili e forme di abbonamento o i mezzi utilizzati per raggiungere questo spettatore nuovo e lontano. Per entrambi, infatti, acquisire un pubblico significa innanzitutto andarlo a cercare in prima persona, là dove si trova, negli ambienti che frequenta (scuole, luoghi di lavoro). La presenza costante degli organizzatori in tutti gli ambienti sociali crea un rapporto nuovo e diretto con il pubblico. Oltre a spettacoli in luoghi inediti, si preparano incontri con artisti e organizzatori, dibattiti, conferenze, mostre; il teatro deve divenire un luogo familiare in cui incontrarsi, socializzare e discutere, allo scopo di creare una comunità di spettatori affezionati e consapevoli del valore culturale, civile dell'esperienza.

Per Vilar lo stesso programma di sala diventa uno strumento formativo, poiché dà informazioni non solo sullo spettacolo in senso stretto e sul testo, ma anche sull'organizzazione del teatro e comprende note storiche e critiche a un prezzo molto basso, oppure un più semplice e breve foglietto informativo gratuito. Tuttavia il TNP non apporta sconti, ma offre particolari privilegi come ad esempio posti riservati alle prime. Inoltre Vilar fa distribuire dei questionari a fine spettacolo al fine di conoscere il pubblico, verificare il funzionamento dei servizi erogati dal teatro e valutare l'apprezzamento degli spettacoli, facendosi anticipatore dei tempi (PISELLI. E., 2005).

Se invece si vogliono individuare le differenze fra il Piccolo Teatro di Milano e il *Théâtre national populaire*, bisogna prima di tutto considerare il

diverso contesto storico-culturale e sociale in cui le due vicende si sviluppano. Infatti, sebbene entrambi i Paesi vivano nell'atmosfera di grande entusiasmo del Secondo Dopoguerra, solo l'Italia conosce una rinascita democratica, una "ristrutturazione" su basi e principi diversi dalla situazione precedente, in cui un grande ruolo è dato all'intervento dello Stato nella cultura. Invece la Fancia non ha creato un regime dittatoriale proprio durante la Guerra, quindi ha potuto mantenere il proprio assetto precedente, anche se con le ovvie inflessioni dell'ultimo periodo del conflitto. Dunque per Vilar il teatro pubblico era una realtà già diffusa da tempo, così come la convinzione del diritto alla cultura; perciò la sua azione si concentra sul concetto di "popolare".

Tuttavia la creazione di un vero pubblico popolare rimane lontana. La perdita di carica innovativa e spirito riformista è un processo quasi inevitabile a seguito dell'istituzionalizzazione delle forme teatrali, in un tipico percorso insito al settore pubblico; quindi all'iniziale modello di apertura e costruzione dialettica si sostituisce progressivamente una situazione più chiusa e rigida.

Oggi è ormai caduta l'ideologia populista che animava quelle esperienze, non si persegue più il fine di trasformare le diverse classi sociali in popolo grazie alla scena, ma permane la volontà di ampliare il bacino d'utenza delle arti performative. Inoltre bisogna tener presente che il consumo teatrale è divenuto,in generale, per lo più distratto e pilotato, con uno spettatore che tende a dequalificarsi; le sale teatrali ospitano sempre lo stesso pubblico, spesso non più appassionato ma indifferente.

Tuttavia si possono individuare delle zone di resistenza o di rinascita nei mezzi e in parte negli obiettivi, i quali possono essere meno grandiosi degli illustri antecedenti qui considerati, ma forse più profondi. Inoltre si differenziano per la mancanza di un sostegno ideologico con carica populista, ma permane il carattere sociale e civile. Infine si differenzia nei numeri, molto inferiori rispetto a prima, riducendosi ad un pubblico fatto di piccole ma fedeli comunità.

1.4 c Gli anni Sessanta e Settanta (il Teatro di Ricerca)

Proseguendo lungo il Novecento, è giusto soffermarsi un momento a considerare i cambiamenti nel mondo del teatro avvenuti negli anni Sessanta e Settanta. Nell'atmosfera di grandi rivolgimenti che vive l'Occidente in questo periodo, anche le arti performative producono una vastissima serie di esperienze, molte delle quali accomunate da una ricerca sul ruolo del teatro nella società e sulle declinazioni del rapporto fra attore e spettatore.

Come già ricordato, il teatro perde la sua centralità nel mondo contemporaneo, perciò gli sforzi si canalizzeranno nell'individuare i motivi per giustificare la sua sopravvivenza per sottrazione, ossia riconoscendo gli elementi di distinzione dagli altri mezzi (cinema e televisione fra tutti), facendone i suoi punti forza. La principale peculiarità evidenziata è la compresenza: lo spettacolo si svolge qui ed ora e questo comporta un rapporto con le spettatore dalle sfumature rituli, inoltre viene sottolineata la sua essenza di processo, perciò, in quanto tale, rimane altro, conserva una sua libertà ed estranetà rispetto ad altri prodotti artistici di consumo, trovando qui la sua identità. Dando rilevanza alla dimensione processuale, viene da sé il riconoscimento dello spettatore come fruitore attivo in quanto elemento stesso della relazione attore-spettatore e quindi elemento fondante per la sopravvivenza del teatro. Ecco che, dagi anni Sessanta, al “guardare” il teatro si aggiunge il “fare” teatro, con lo sviluppo di esperienze come il “teatro di gruppo “, senza però fraintendere i ruoli: lo spettatore rimane tale, non si fa attore, ma è un fare inteso come confronto con un diverso punto di vista, allo scopo di avviare una dialettica più consapevole con l’attore (TARANTINO V., 2007). Gli strumenti individuati per attuare ciò sono quelli che ritroviamo consolidati

oggi nelle pratiche teatrali più attente: laboratori, prove aperte, conferenze, dimostrazioni di lavoro e tutto quel campo di ricerca che va sotto l'epiteto di “animazione teatrale”.

In questo periodo anche l'Italia viene scossa da grandi cambiamenti e sulla scia della contestazione operaia e studentesca il teatro di sperimentazione innesca un sistematico attacco all'istituzione rappresentata dai teatri stabili e dai padri fondatori della regia italiana, impegnandosi a rifondare il linguaggio e le strutture teatrali tradizionali; inoltre, finalmente, la scena Italiana si aggiorna, riallineandosi con le novità estere. In particolar modo sarà con il *Convegno per un Nuovo Teatro*, tenutosi ad Ivrea nel giugno1967, che si aprirà una spaccatura profonda fra “vecchio” e “nuovo”, momento in cui si constata in modo chiaro il fallimento del nuovo teatro italiano nel suo tentativo di costruire un'alternativa credibile al sistema dominante. Tuttavia germogliano molte personalità artistiche di indubbio rilievo che getteranno le premesse del prossimo futuro (DE MARINIS M., 2000, pp. 231-267).

Negli anni Settanta sarà sempre più difficile individuare l'area della ricerca e della sperimentazione come un unico filone di sviluppo, tuttavia si può fare una schematica distinzione fra due tendenze: il perpetuarsi di una certa avanguardia figlia degli anni Sessanta e il ricchissimo filone “extrateatrale”, mosso da una volontà ancor maggiore di esistere “altrove”, anche concretamente, di rendersi davvero parte integrante della vita umana; si cercano situazioni “altre”, in cui si sperimenti come attori in contesti non professionali, in cui sia possibile porsi al di fuori di logiche e circuiti commerciali. È importante evidenziare alcune caratteristiche di questo nuovo panorama perchè è qui che si pongono le basi della cosiddetta “animazione teatrale”, la quale a sua volta è parte integrante do molte delle odierne pratiche di formazione dello spettatore. Tali elementi si identificano nello spostamento dell'accento dal prodotto al processo creativo; nel superamento di canoni estetici totalizzanti; nell'ampliamento della funzione dell'attore; nella negazione del pubblico come entità

unitaria indifferenziata e come semplice fruitore passivo; nella ricerca del non-pubblico e di instaurare con esso rapporti continuativi nel tempo; nell'utilizzo del teatro come valore d'uso, come strumento di animazione culturale, di intercomunicazione e di conoscenza reciproca, come mezzo per trovare risposte a bisogni sociali ed esistenziali.

Nonostante la crisi del sistema costituito, il Piccolo rimane un indiscusso punto di riferimento; d'altronde la generazione di questo periodo si è formata nella scuola di Grassi e Strehler, è cresciuta nel mito della centralità del palcoscenico e nella possibilità di cambiare il mondo con il teatro. Sotto questo aspetto gli anni Sessanta e Settanta sono stati formidabili, c'era una visione "politica" del ruolo del teatro, nel senso alto del termine: ci si sforzava di produrre cultura tenendo sempre presente che la essa è una lente di ingrandimento attraverso la quale si legge la realtà, che deve quindi essere sempre nutrita di nuove conoscenze.

Sul fronte internazionele, invece, si ha la nascita dell'esperienza del "teatro di ricerca", anche noto come "teatro d'avanguardia" o "teatro sperimentale", ossia quell'insieme di esperienze che si pongono come obiettivo un profondo, radicale cambiamento del modo di fare e concepire il teatro, rispetto alle convenzioni cristallizzate di quello convenzionale.

Ufficialmente si considera il 1947 come data simbolica del cambiamento, anno riferito alla fondazione del *Living Theatre* di Julian Beck e Judith Malina.

Questo modello di teatro abolisce il sipario e mette in scena la verità, cerca la strada della marginalità, della diversità, alla ricerca di una nova identità. Anche qui il teatro esce dai propri luoghi deputati per agire nel sociale, superando l'immagine ottocentesca di stereotipo rinchiuso nei limiti angusti della convenzione mimetico-rappresentativa, per fare emergere una nuova concezione di sé come spazio contiguo alla vita quotidiana.

Già Jacques Copeau aveva auspicato un teatro inteso come luogo d'incontro fra autori, attori, spettatori. Artaud, a sua volta, aveva delineato

un contesto teatrale in cui fosse mostrata allo spettatore l'inquietudine della vita reale “dove sono in gioco non solo il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne”, un teatro di magia rivolto ai “recessi più segreti del cuore”[7]. Suo obiettivo costante era restituire al teatro la sua natura di evento vivente, caratterizzato dalla stessa imprevedibilità, complessità e indeterminatezza che è propria della vita.

Il 1960 inaugura, in Europa come negli Stati Uniti, una fase di profondo mutamento nella vita del teatro: nuovi gruppi indipendenti affermano i principi della prevalenza del corpo sul testo, della creazione collettiva sulla regia individuale, del coinvolgimento degli spettatori nello spettacolo inteso come rito e festa. In questo contesto fungono da modello gli *happening*, avvenimenti spettacolari alogici, “accadimenti” dove improvvisazione e caso svolgono un ruolo fondamentale, collocati solitamente fuori dagli spazi teatrali tradizionali, per lo più in luoghi della vita quotidiana, dove il pubblico diviene, a un tempo, attore e spettatore, poiché attivamente e fisicamente coinvolto nell'azione scenica.

Il teatro per “aiutare” l'uomo a cambiare e il teatro per costruire una società diversa sono le ragioni di buona parte della cultura teatrale del XX secolo: da Appia a Craig, da Fuchs a Reinhardt, da Stanislavskij a Copeau, sino all'avvento di Grotowski e Barba, ha concretizzato il sogno del recupero delle proprie origini liturgiche, della capacità di persuadere ed emozionare, di coinvolgere una comunità.

Lasciti di questa “rivoluzione teatrale” si trovano oggi nella struttura laboratoriale offerta da buona parte delle attività di animazione teatrale nel sociale, relativamente all'utilizzo degli elementi costitutivi del teatro: lo spazio scenico, il testo, il rapporto attore/spettatore, il ruolo del regista.

Jerzy Grotowski è sicuramente uno degli artisti che più si è interrogato sulla figura dello spettatore e la sua relazione con la

---

7 A. ARTAUD , 1968, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino , pp. 5-10.

rappresentazione. Non è un caso, dunque, che per Grotowski l'essenza del teatro risieda proprio nel rapporto con il pubblico:

> *"Il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie, senza la zona separata di rappresentazione, il palcoscenico, senza effetti sonori e di luci. Non può esistere senza un rapporto diretto, una comunione di vita tra attore e spettatore... facciamo a meno dell'impianto palcoscenico-sala; una diversa sistemazione degli attori e degli spettatori viene ideata per ogni nuovo spettacolo [...] preoccupazione essenziale è quella di impostare per ogni rappresentazione un giusto rapporto fra attore e spettatore e di concretare la scelta conseguente in una sistemazione fisica. [...] Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno per parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene fra lo spettatore e l'attore". Tutto il resto è supplementare, forse necessario ma supplementare."*[8]

Dopo una prima fase di adesione al concetto di coinvolgimento fisico del pubblico, Grotowski si converte a un'accettazione dello spettatore come osservatore, come testimone. Al genere spettacolare in senso stretto, si sostituiscono eventi o incontri nel corso dei quali si può finalmente realizzare la sospirata comunione fra attori provenienti da ogni parte del mondo e pubblico, per proseguire la ricerca nella direzione della pura comunicazione e approfondire lo studio etnologico e antropologico attraverso l'apporto di diverse culture.

Eugenio Barba, fondatore dell'*Odin Teatret*, prosegue l'itinerario solcato da Grotowski e approfondisce la ricerca giungendo al cuore delle

---

8 J. GROTOWSKI, 1970, Per un teatro povero, Bulzoni, Milano, pp. 40-41.

relazioni che il teatro è in grado di instaurare. Anche per Barba lo spettacolo diventa un momento complesso e affascinante di comunione tra attori e pubblico: più che ad uno spettacolo, gli spettatori partecipano ad un rito privato, una cerimonia segreta e commovente. In questo contesto allo spettatore come all'attore viene richiesta una disponibilità totale, anche sul piano fisico.

Sganciata dalle strutture pubbliche e lontana da qualsiasi logica di mercato, l'attività teatrale di Barba appare principalmente rivolta alla formazione degli attori in funzione di un incontro e di uno scambio e d'esperienze con il pubblico d'ogni Paese[9].

Il rapporto con il pubblico è centrale anche in Peter Brook, il quale si propone di rendere lo spettacolo un momento di incontro e comunicazione universale, capace di superare le differenze culturali e nazionali. Egli formula un linguaggio teatrale diretto, fisico, aggressivo, volgendosi a temi di attualità, intendendo così dar vita ad un teatro che risvegli nello spettatore attenzione e disponibilità percettiva, per poi operare costruttivamente su di esse. In particolar modo Brook scandaglia le modalità non verbali di comunicazione, più strettamente legate alla fisicità, allo scopo di individuare le forme che esistono, o potrebbero esistere, in grdo di parlare direttamente a tutti, senza passare per i moduli sociali e culturali. Infine giunge alla convinzione che esistano forme elementari e primarie di comunicazione, veri “universali antropologici”

---

9 Si può infatti distinguere due fasi nella vita dell'Odin, una tra il 1964 e il 1974 che si potrebbe definire della stanza “chiusa”, ovvero del teatro da camera rigoroso e mirato su pochi spettatori ed, invece, una dal 1974 al 1982 caratterizzata dall'apertura al teatro di strada e al *“baratto” interculturale,* cioè lo scambio di danze, musiche, filosofie di vita, tra realtà sociali, culturali, economiche spesso molto lontane fra loro. L'Odin porterà i suoi baratti in tutto il mondo, nelle strade e nei quartieri delle metropoli, ma anche negli ospizi, prigioni, istituti psichiatrici, come in realtà geografiche estreme.

legati al nostro comune fondamento biologico. Il regista riduce così il teatro al suo stato materiale, a un mezzo per creare un contatto significativo, in cui attori e spettatori si sentano per un momento "più vivi".

In un teatro visto come incontro, momento forte di acquisizione di una nuova coscienza, che punta a fare dello spettatore un protagonista in prima persona, il tentativo di coinvolgere il publico sfocia inevitabilmente in forme al limite del teatro e che fanno di questo un mezzo di animazione culturale, conoscenza interpersonale e soddisfazione di bisogni sociali. Queste forme di fuga dal teatro ufficiale possono essere considerate i presupposti storici e teorici delle moderne esperienze teatrali nel sociale. Nell'odierno concetto di laboratorio teatrale, infatti, i ruoli di attore e spettatore si avvicinano al punto tale da esser intercambiabili, funzioni diverse che si alternano nella stessa persona: si è attore nel momento in cui "gioco un ruolo" e si è spettatore mentre si osserva l'altro (GARAVAGLIA V., 2007, pp.3-65).

1.5 Teatri Stabili d'Innovazione

Giungendo al termine di questa breve trattazione, mi è sembrato giusto parlare del panorama contemporaneo, accennando a quelle manifestazioni che in qualche modo continuano il discorso avviato dalla "rivoluzione novecentesca" sui temi considerati. In particolar modo faccio riferimento al Teatro Popolare di Ricerca, intendendo con questo termine una serie di esperienze, spesso molto diverse fra loro, accomunate dalla volontà di coniugare le nuove forme espressive, con una fruizione popolare; ossia gruppi che, portando avanti una ricerca innovativa nel linguaggio, mantengono come obiettivo prioritario la comunicazione con il pubblico, il quale è popolare perchè non ristretto a una piccola cerchia di

esperti[10].

Riprendendo i termini del passato, lo si può considerare come una sorta di "teatro di ricerca per tutti"; tuttavia, facendo attenzione a leggere i fenomeni nella giusta prospettiva, non è un teatro per folle che scende a compromessi con opere di richiamo vuote e inutili, ma una progettualità capace di parlare a tutti e di mantenere viva la conversazione, pur nell'ambito di un rinnovamento dei linguaggi espressivi.

Il procedere del Teatro Popolare di Ricerca è un processo riconosciuto e regolamentato a livello normativo con l'istituzione dei "Centri di produzione e promozione teatrale" nel 1985, divenuti poi Teatri Stabili di Innovazione[11] con il Decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del 4 novembre 1999[12].

Secondo quanto stabilito dal Decreto, l'attività teatrale stabile è connotata *"dal prevalente rapporto con il territorio entro il quale è ubicato e opera il soggetto che la svolge, dalla continuità del nucleo artistico-tecnico-organizzativo, nonché dalla progettualità con particolari finalità artistiche, culturali e sociali:*

- *sostegno e diffusione, con particolare riferimento all'ambito cittadino o regionale, dei valori del teatro nazionale d'arte e di tradizione, con adozione di progetti artistici di produzione, ricerca,* perfezionamento

---

10 Alcuni nomi e gruppi nati negli anni Ottanta, ma ancora attivi su questo campo sono: il Teatro delle Albe; Marco Paolini; Laura Curino; Gabriele Vacis; Pippo Delbono; Marco Baliani; il Teatro dei Sassi; Cada Die Teatro; Kismet; Ascanio Celestini.

11 L'attività teatrale stabile è svolta dai Teatri Stabili ad Iniziativa Pubblica, ad Iniziativa Privata e dai Teatri Stabili di Innovazione nella ricerca e sperimentazione teatrale e di Innovazione nel teatro per l'infanzia e la gioventù.

12 DM 4 novembre 1999, n. 470, "Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla l. 30 aprile 1985, n. 163", in www.gazzettaufficiale.it.

professionale, promozione, ospitalità;

- *rinnovo del linguaggio teatrale e sostegno alla drammaturgia contemporanea;*
- *sviluppo del metodo di ricerca in collaborazione con le Università;*
- *diffusione della cultura teatrale presso il il pubblico di ogni fascia di età e ceto sociale;*
- *valorizzazione di nuovi talenti;*
- *disponibilità di una o più sale teatrali direttamente gestite e idonee […]*[13].

In particolare, "*l'attività dei Teatri Stabili di Innovazione del Settore Sperimentazione deve essere caratterizzata da una particolare attenzione dedicata al rinnovamento del linguaggio teatrale ed alle nuove drammaturgie; dallo sviluppo del metodo di ricerca anche in collaborazione con le Università; dall'intensificazione di un rapporto con il territorio, con particolare riferimento alle zone che presentano una inadeguata presenza teatrale*"[14].

Perciò, i Teatri Stabili d'Innovazione hanno finalità culturali ben definite e svolgono, con carattere di continuità, attività non solo di produzione, ma anche di promozione nel campo della sperimentazione, della ricerca e del teatro per l'infanzia e la gioventù[15].

Uno degli elementi più interessanti che si evincono dalla normativa è il legame con il territorio e il suo pubblico, una relazione per la prima volta

---

13 DM 4 novembre 1999, n. 470, Capo II: Settori teatrali (artt. 12-19), art. 12, in www.gazzettaufficiale.it.

14 *Ivi*, art. 15.

15 Secondo l'Art.11 – DM 12 novembre 2007, i Teatri stabili d'Innovazione sono suddivisi in:

- Teatri stabili d'Innovazione - Infanzia e gioventù
- Teatri stabili d'Innovazione - Ricerca e Sperimentazione

reso formale. Inoltre, è l'unico comparto del mondo teatrale che si autodefinisce in rapporto allo spettatore; dunque, lo Stabile d'Innovazione non si fonda su un determinato strumento, linguaggio o metodo espressivo, ma trova la sua ragion d'esser sulla relazione che crea e sviluppa con il pubblico stesso.

Dati i suddetti obiettivi, è chiaro come il nodo cruciale del lavoro promosso dallo Stabile d'Innovazione sia la mediazione fra un'attività di ricerca e il coinvolgimento di uno spettatore per lo più non preparato e non educato. Perciò, appare chiaro come a livello organizzativo, sia proprio la formazione a fare da ponte, rappresentando la mediazione stessa; essa rappresenta il canale di comunicazione, lo strumento primario di un rapporto costante con il pubblico.

Tuttavia bisogna tener ben presente che lo scopo è formare spettatori consapevoli, critici, non attori e attrici.

CAPITOLO SECONDO

LA FORMAZIONE COME STRUMENTO DI CONSAPEVOLEZZA

Oggi siamo in un tempo di pigrizia visuale ma il teatro è forse l'ultimo rifugio di questo rimando di sguardi. Nessun tornare indietro, nessuna inquadratura e suddivisione dei piani che, al cinema, conducono lo spettatore per mano. A teatro bisogna che lo spettatore inquadri, organizzi la sua percezione, bisogna che cerchi di comprendere e ricordare e che nello stesso tempo non dimentichi di provare il rilassamento del piacere o lo sconvolgimento.[16]

(Anna Ubersfeld)

2.1 Consapevolezza di cosa?

Queste brevi righe di Anne Ubersfeld portano a riflettere sul posto che il teatro ricopre nella società contemporanea, in particolar modo in relazione agli altri media di comunicazione artistica. Essa si sofferma sul rapporto con il cinema, ma noi ci potremmo addentrare oltre, ponendo il quesito del senso di un'arte drammatica basata sulla presenza fisica, l'incontro, un tempo e uno spazio condivisi, nell'era di internet, attraverso cui si offrono vastissime possibilità e varietà di contenuti, accessibilità, informalità in una condivisione planetaria. Si stanno modificando aspetti che possiamo toccare con mano come la percezione del tempo,

16 UBERSFELD A., (a cura di) FAZIO M. e MARCHETTI M., 2008, *Leggere lo spettacolo*, Carocci Editore, Roma, cit., p. 235.

dell'esterno-interno, delle relazioni interpersonli, l'affermazione di una passività a svantaggio della partecipazione, l'eliminazione della particolarità a favore dell'omologazione, la tendenza a trasformare l'immagine in realtà e a tradurre la realtà in fantasma della stessa.

Come ho evidenziato precedentemente, la maggiorparte delle ricerche teatrali dell'ultimo secolo si interrogano proprio sul tema del ruolo del teatro e dunque sulle motivazioni della sua necessità nell'era moderna, andando ad individuare il nucleo di tale bisogno nella compresenza. Anne Ubersfeld va oltre, suggerendo la fatica dello "sguardo teatrale" come valore aggiunto del momento visivo. L'impegno nella visione è dunque congenito alla dimensione spazio-temporale della rappresentazione ed è ciò che aiuta l'eventuale messaggio insito nella *piéce* a imprimersi con maggior vigore nella mente dell'osservatore; non a caso l'altro tema portante della ricerca teatrale è stato ed è, quello di rendere lo sguardo del pubblico il più attivo possibile, "partecipante" utilizzando un termine reso famoso da Piergiorgio Giacchè.

Ecco che il teatro può divenire uno spazio e un tempo necessario come luogo dove incontrare e rappresentare le domande ed i sogni della comunità, dove condividere esperienza, in termini di rito e di festa, come laboratorio delle regole della comunità stessa. In questo senso l'arte drammatica può facilitare la costruzione di una società più consapevole in termini civili, culturali e favorire, così, indirettamente i processi democratici.

2.1 a Funzione sociale

Allo scopo di comprendere meglio il senso di una consapevolezza dell'importanza del teatro, vorrei approfondire il tema della sua funzione sociale. Essa infatti viene di continuo menzionata da autori, teatranti,

assessori, direttori di teatri, ma che significato ha? Da cosa proviene e che implicazioni ha?

Innanzitutto mi pongo la questione del perchè il mondo del teatro senta una così impellente necessità di giustificare la propria esistenza all'interno della comunità. Come ricordato all'inizio di questa trattazione, infatti, l'elemento drammatico accompagna il nostro vivere fin dalle sue più antiche manifestazioni, è insito nell'essenza stessa dell'essere umano: ancor prima del linguaggio, musica ed espressività mimica e gestuale sono fra i primi elementi che hanno elevato la nostra specie; un mondo di segni e suoni che racchiudevano in sé il senso di un'esistenza. Con l'evoluzione l'uomo ha trovato nuovi e sempre più complessi modi di esprimere se stesso e la propria visione del mondo, ma, come ci ha insegnato Eugenio Barba con l'esperienza del *Baratto*, "arte", musica e dramma sono ciò di più universale e trasversale ancora esista. Analizzando il fenomeno da questo punto di vista, sembra quindi paradossale porci la questione dell'esistenza di tali pratiche, esse dovrebbero essere naturalmente parte del nostro vivere quotidiano, ma è consuetudine umana dimenticare chi si è, e da dove si viene.

Secondo una prospettiva impostata da Robert Scanlan[17], sarebbe interessante verificare se sia proprio la funzione sociale a dare valore

---

17 Robert Scanlan è regista e professore di *Practice of Theatre* per l'*English Department* all'Harvard University. Per molti anni è stato Direttore dell'*American Repertory Theater*, dove era a capo del *Dramaturgy Program for the American Repertory Theater/Moscow Art Theater Institute for Advanced Theater Training* all'Harvard University. Come regista ha diretto diversi spettacoli sia in America, sia all'estero, vincendo nel 1995 il *Boston Theatre Award for Outstanding Director*. Come studioso ha rivolto i suoi sforzi soprattutto alle produzioni di Beckett e alle opere americane contemporanee. È stato presidente del *Poet's Theatre*, nel quale ha redatto diversi scritti sul teatro e diretto il periodico *Muster of Poets*. Dal 1978 al 1989 Scanlan è stato Direttore del *Drama Program* al *Massachusetts Institute of Technology* (MIT).

all'arte, garantendone un suo posto all'interno della società stessa. In realtà tale funzione è un elemento assunto dal teatro come conseguenza di un suo ruolo attivo nella comunità di riferimento; dunque, secondo lo studioso americano, il teatro non ha una sua funzione sociale *tout court*, ma essa viene assunta quando si utilizza la rappresentazione al meglio delle sue potenzialità.

Questo pensiero posa le basi sull'evidenziazione di alcune caratteristiche intrinseche dello strumento teatrale, in particolar modo la congenita libertà finzionale ed immaginaria, attraverso la quale l'artista può esprimere la verità delle cose, il più profondo imperativo dell'arte, ma allo stesso tempo mascherarla dietro a un giocoso velo d'ironia. L'immaginazione umana è, infatti, un meccanismo che ha l'abilità di creare una conoscenza esperenziale artificiale attraverso quello che vede, quindi sostanzialmente: “imparo da quello che vedo, non solo da ciò che faccio”.

Quindi lo spettatore può incrementare la propria conoscenza e saggezza grazie all'intermediazione del teatro, che diviene occasione privilegiata di arricchimento culturale e civile.

Ovviamente l'efficacia del messaggio dipende dalla bravura dell'artista nel individuarlo, prima e nell'interpretarlo, poi; perciò se gli autori, ricercando nei recessi più interni della loro umanità, hanno successo nel porre la loro visione di fronte a noi, il vantaggio di quell'analisi e di quell'intuito è reso disponibile alla cultura di cui fanno parte, come incremento della saggezza collettiva.

Il teatro ha il privilegio di raggiungere tali obiettivi proprio perchè lavora con l'immaginazione, “organo “ dell'irrealtà che, in quanto tale, può portare non solo a risultati alti, ma condurre anche a infime derive. Nella sua forma migliore e più coraggiosa, il teatro ha tenuto vive idee perseguitate, espresso e supportato la dignità delle vittime di oppressioni e ingiustizie, introdotto e propagandato nuove idee; inoltre ha informato le persone esponendo alla ragione e all'analisi dei meccanismi complessi,

attraverso cui uomini e donne confondono, manipolano e abusano l'un l'altro.

Dunque il teatro serve la sua epoca nel modo in cui essa lo definisce, non attraverso un'agenda dettata all'interno della professione teatrale. Per comprendere meglio questi concetti, Scanlan introduce l'esempio significativo della Spagna e della Polonia del dopoguerra, uscite da un lungo periodo dittatoriale ed opressivo: durante la dittatura il teatro fu linfa per la sopravvivenza psichica del popolo, era sovversivo, satirico, audace, pericoloso e immensamente popolare. Ma con l'arrivo della democrazia la sua "funzione sociale" termina e senza un pubblico il teatro non ha ragion d'esser, a fronte, invece, di un pubblico apatico, telespettatore da casa (SCANLAN R., 1992, pp.93-96). Nello stesso contesto, invece, l'Italia con l'esempio del Piccolo teatro di Milano ha saputo dare nuova vita al mondo dello spettacolo, utilizzando la suddetta abilità del teatro per adattarsi al nuovo clima democratico e creare, così, una nuova "funzione sociale".

> *"Tutto è sapere che cosa pensa, che cosa vede oggi la nostra società. Se non vuol nient'altro se non ciò che già possiede, un certo benessere, una certa libertà, una certa paura, che bisogno può avere di un linguaggio; cioè di un teatro? Che cosa deve raccontarsi, che non possa farlo con l'italiano scritto, medio, coi suoi romanzi, coi suoi elzeviri, con le sue inchieste?* (con la sua televisione, aggiungeremo noi, oggi) *Il teatro non è soltanto rappresentazione della realtà, ma anche trasfigurazione della realtà, è protesta, un modo di spiegarsi il proprio tempo, o alla peggio di negarlo."*[18]

---

18 FLAIANO E., 1965, *Un personaggio in cerca di un cappello*, L'Europeo, 11 luglio 1965, cit., p. 229.

Quando una verità è portata di fronte al pubblico, allora il teatro inizia ad avere una “funzione sociale”, ma nessuno sa che funzione sarà e cosa causerà nel futuro.

Infine si potrebbe guardare il problema da un'altra prospettiva e individuare ciò che assume valenze sociali nel rapporto diretto e costante che il teatro intreccia con lo spettatore e le relazioni che si possono instaurare fra il pubblico stesso. Perciò, in questo caso, è il momento d'incontro, che è insito nella struttura stessa del “fare teatro”, ad avere caratteristica sociale e quindi, come in tutti gli eventi che implicano un “esserci”, una condivisione di stati d'animo, spingere alla socialità e alla maturità civile.

Questa concezione parte dal presupposto del teatro non come mero prodotto, ma come processo che inizia prima e finisce dopo la rappresentazione, che non si esaurisce nello spettacolo; riconoscendo, dunque, un valore aggiunto nella capacità di creare relazione e socialità.

2.2 Formazione dello spettatore tra ricerca e promozione.

Per raggiungere una certa consapevolezza dell'importanza del teatro come strumento di sviluppo culturale e civile, bisogna che il pubblico sappia leggere e comprendere appieno ciò che viene trasmesso e, ovviamente, che si arrivi ad un vasto bacino d'utenza. Per ottenere tali risultati, come evidenziato da Carlo Presotto (nota), “occorre sviluppare una serie di azioni che promuovano da un lato l'alfabetizzazione ai linguaggi dello spettacolo dal vivo e dall'altro la configurazione del Teatro in una geografia di luoghi pubblici "analoghi" quali: il sistema museale, rete delle biblioteche, conservatorio, ma anche cinema, spazi espositivi, centri sociali, parrocchie, creando una stretta relazione con il territorio

circostante”[19].

Per quanto riguarda il pimo punto evidenziato, ossia l'importanza dell'essere in grado di capire ciò che viene rappresentato, non solo nel messaggio, ma in tutta la sua complessità di “messa in scena”, la formazione si inserisce come punto di connessione fra lo spettatore e la Ricerca. Come illustrato nel precedente capitolo, questo fu uno degli obiettivi non solo del Piccolo Teatro di Milano, ma di tutta una generazione di teatranti che lì si sono formati, quindi è un tema presente da tempo nel pensiero e nell'agire del teatro italiano.

Lo spettatore va cercato, informato, sensibilizzato e accompagnato nella visione, come sottolinea Loredana Perissinotto, bisogna imparare ad “osservare il gioco della variazione, apprezzare come sono stati risolti *teatralmente* l'azione, la costruzione dei personaggi, la relazione nello spazio, la scenografia, i costumi, le musiche, le luci ecc. chi guarda deve conoscere quanto lavoro pregresso richiede tutto questo. Verso l'*attore tremante*, perchè rischia di suo, il pubblico si pone in sintonia, si identifica nella sua bravura, nel coraggio di affrontare certe tematiche, nel suo padroneggiare il linguaggio drammatico, ma anche nella sua debolezza e incapacità”[20]. Quindi è indispensabile fornirsi di una sorta di libretto delle istruzioni, di grammatica di base che aiuti a leggere le forme della Ricerca, la quale rappresenta il futuro del teatro, che infatti, come abbiamo visto, è strettamente connesso con la capacità di trovare una sua “funzione” all'interno della comunità di riferimento nel qui ed ora, ma ciò è possibile

---

19 PRESOTTO C., 2012, *Il luogo del teatro nella geografia della scuola e della comunità*, tratto da uno studio realizzato all'interno della Compagnia La Piccionaia-I Carrara, in qualità di direttore artistico.

20 PERISSINOTTO L., 2008, *Un pubblico appagante*, in DE BIASE F. (a cura di), *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Franco Angeli Editore, Milano, cit., p. 392.

solo se riesce a interrogarsi e a relazionarsi attivamente con la contemporaneità, sapendone leggere e interpretare le esigenze.

In secondo luogo non va sottostimato il potere promozionale insito nel momento formativo. Inevitabilmente, infatti, un'attività che si interseca in modo così profondo con la mente umana, ha le potenzialità per influire in modo decisivo anche nei comportamenti di consumo del soggetto, il quale, dal bacino del pubblico potenziale passa con maggior facilità in quello abituale. Inoltre un'attività di questo tipo agisce anche sullo spettatore già acquisito, fidelizzandolo con maggior forza.

Quindi la formazione del pubblico rientra a pieno titolo nell'ambito della gestione delle relazioni con i destinatari del prodotto (o processo in questo caso) offerto, in quanto ponte che può facilitare la comunicazione fra teatro e pubblico. Tuttavia è chiaro come la promozione comprenda il momento formativo, ma non si esaurisca in esso, in un rapporto quasi di sottoinsieme.

Dunque, partendo da un approccio più prettamente economico-promozionale, esposto da Francesco di Cesare, si può sintetizzare la formazione in una serie di stadi, che s'inseriscono "*ex ante* nell'esperienza specifica, quando le organizzazioni, anche attraverso la comunicazione/informazione, possono "spiegare" al pubblico potenziale la proposta culturale, rendendola appetibile ed interessante perchè compresa; nel corso dell'esperienza stessa, agendo sui diversi strumenti che l'attività didattica può prevdere, dalle visite guidate ai percorsi tematici, dai laboratori per i più piccoli e per gli studenti agli incontri con gli esperti; *ex post*, soprattutto per tramite di strumenti in grado di raccogliere ed elaborare pareri e giudizi dei clienti, con obiettivi di comprensione dei risultati percepiti dal fruitore, di acquisizione di elementi utili per migliorare la relazione con esso, di contributo a rendere stabile e fidelizzata la relazione stessa"[21].

21 DI CESARE F., 2009, *La gestione delle relazioni tra attori nell'industria culturale*, in RISPOLI M., BRUNETTI G. (a cura di), *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, il Mulino, Bologna, cit., p. 182.

Sembrerebbe fuori luogo parlare di un *ex post* in questo contesto, ma nell'economia di un *processo* com'è la formazione e il teatro in generale, il momento di *feedback* è quasi altrettanto importante di quello precedente. Non è un caso, dunque, che lo stesso Vilar nel suo *Théâtre National Populair* soleva distribuire dei questionari a fine spettacolo, non solo per valutarne l'apprezzamento, ma anche al fine di conoscere il pubblico e verificare il funzionamento dei servizi erogati dal teatro, molti dei quali legati al momento formativo, facendosi, così, assoluto anticipatore dei tempi.

2.2 a Una questione di etimo

Nell'affrontare il tema del presente elaborato, mi è subito sorto il quesito del perchè si parli di “formazione” e non di “educazione” del pubblico; solitamente si associa quest'ultimo termine alla funzione pedagogica del teatro, andandone ad individuare quasi una tipologia nel cosiddetto “teatro d'educazione”, associato all'esperienza del Teatro Ragazzi. Quindi la questione che si pone è quella sul valore educativo del teatro sia da vedere, sia da fare, senza però correre il rischio di intendere e pensare il linguaggio teatrale in modo meramente strumentale e didattico. Tuttavia la comprensione dei contenuti dello spettacolo non è l’obiettivo principale di questa “educazione alla teatralità”, quanto piuttosto le forme d’espressione e della comunicazione in progress sullo spazio scenico.

Invece quando affrontiamo il tema dell'”educazione” dell'adulto al teatro si va oltre, uno degli obiettivi principale è proprio la comprensione dei linguaggi contenuti, fino ad arrivare ad una vera e propria azione etica e politica nel provare a “tras-formare […], attraverso strumenti accessibili e basati sul contatto umano, diretto: […] lo spettatore si trasforma in parte attiva di un processo complesso, gli si richiede di porre domande,

indagare, di capire prima di giudicare, di entrare nelle regole di composizione del teatro, nella fatica del processo, nelle questioni che l'opera pone. È un compito impegnativo che assegna al teatro una funzione importante per la coscienza individuale e civile"[22]. Come evidenziano bene le parole di Marino, si parla di *formare* perchè non si vogliono solo sviluppare delle facoltà, come il vedere o il sentire, ma ci si prefigge di "trasformare, penetrare, coinvolgere tutte le possibilità cognitive"[23].

D'altronde la differenza è insita nei termini stessi. Secondo le indicazioni del dizionario Treccani *educare* viene dal lat. *educare*, intens. di *educĕre* «trarre fuori, allevare», composto di *e-* «da, di, fuori» e *ducĕre* «trarre, condurre» e assume il significato di "promuovere con l'insegnamento e con l'esempio lo sviluppo delle facoltà intellettuali, estetiche, e delle qualità morali di una persona, spec. di giovane età"; invece con *formare*, v. tr. [lat. *fōrmare*], si intende "condurre a maturità di forma (o, in qualche caso, di sviluppo), mediante l'educazione, l'addestramento"[24]. Quindi nel primo caso potremmo dire che siamo di fronte ad un procedimento quasi "maieutico" nel "trarre fuori", sviluppare doti umane; mentre il secondo è il risultato dell'educazione e di un "addestramento" che porta al modellamento dell'individua agendo anche dall'esterno, in un processo complesso di trasferimento di contenuti e metodi per fare acquisire alle persone livelli intellettuali, culturali, emotivi e spirituali sempre maggiori.

---

22 MARINO M., 2004, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci Editore, Roma, cit., p. 120.

23 NEGRI M. C., GUIDOTTI V., OLIVA G., a cura di GRANATELLA L.,1998, *Struttura dello spazio teatrale e funzione pedagogica della rappresentazione*, in *Educare al teatro*, Editrice La Scuola, Brescia, cit. p. 25.

24 Enciclopedia italiana Treccani: www.treccani.it

2.2 b Teatro e territorio

Riprendendo il secondo punto evidenziato a inizio capitolo da Carlo Presotto, l'altro nodo fondamentale per rendere concreto il diffondersi di una consapevolezza come quella qui ricercata, è il radicamento dell'attività del teatro sul territorio e nella comunità in cui opera. La motivazione appare subito chiara: sviluppando un rapporto continuativo con la realtà circostante, si arriva a creare un *humus* culturale che diviene a sua volta linfa vitale per il teatro, il quale, allo stesso tempo, si va a configurare come risorsa importante per il territorio dal punto di vista culturale, sociale ed economico, ovviamente con risvolti sul medio-lungo periodo, ma proprio per questo duraturi e profondi.

Anche in questo caso le attività formative fungono da elemento privilegiato di contatto, traslando la loro funzione mediatrice dal rapporto teatro-pubblico, alla relazione teatro-territorio. D'altronde il territorio è il costrutto risultato dall'agire di una comunità sull'ambiente in cui risiede e tale comunità non è altro che l'insieme del pubblico effettivo e potenziale della struttura teatrale stessa.

In questo contesto d'analisi, un interessante approfondimento è quello del legame con le strutture istituzionali (Comuni, Province, Regioni) ma soprattutto associative, più precisamente con realtà formali quali i gruppi parrochiali e le associazioni giovanile e realtà più informali quali i centri sociali. È chiaro, infatti, come questi siano contesti “caldi” per la formazione del giovane adulto in generale, come in specifico per il teatro. Sempre facendo riferimento all'esperienza di Carlo Presotto, il quale mi ha gentilmente concesso un incontro, posso innanzitutto parlare di un dialogo, relativamente recente, fra teatro ed Azione Cattolica proprio sul fronte della formazione di giovani dai 18 ai 30 anni. Questo ambito non

include solo le parrocchie, ma anche associazioni di volontariato come ad esempio *Caritas*[25]; in questo caso l'interesse nei confronti del teatro si esplicita nel suo rapportarsi e dar voce ad esperienze di vita, o come luogo di animazione.

Un altra interessante realazione che si sta intrecciando è quella con un associazionismo legato al sociale come *Libera*[26] ed *Arci*[27], con le quali si costruisce un profiquo rapporto di condivisione, dove il teatro diventa

---

25 *La Caritas Italiana* è l'organismo pastorale della Cei (Conferenza Episcopale Italiana) per la promozione della carità. Ha lo scopo, cioè, di promuovere «la testimonianza della carità nella comunità ecclesiale italiana, in forme consone ai tempi e ai bisogni, in vista dello sviluppo integrale dell'uomo, della giustizia sociale e della pace, con particolare attenzione agli ultimi e con prevalente funzione pedagogica» (art.1 dello Statuto). È nata nel 1971, per volere di Paolo VI, nello spirito del rinnovamento avviato dal Concilio Vaticano II.

26 *Libera: associazioni, nomi e numeri contro la mafia*, è nata il 25 marzo 1995 con l'intento di sollecitare la società civile nella lotta alle mafie e promuovere legalità e giustizia. Attualmente Libera è un coordinamento di oltre 1500 associazioni, gruppi, scuole, realtà di base, territorialmente impegnate per costruire sinergie politico-culturali e organizzative capaci di diffondere la cultura della legalità. La legge sull'uso sociale dei beni confiscati alle mafie, l'educazione alla legalità democratica, l'impegno contro la corruzione, i campi di formazione antimafia, i progetti sul lavoro e lo sviluppo, le attività antiusura, sono alcuni dei concreti impegni di Libera. Libera è riconosciuta come associazione di promozione sociale dal Ministero della Solidarietà Sociale. Nel 2008 è stata inserita dall'Eurispes tra le eccellenze italiane. Nel 2012 è stata inserita dalla rivista The Global Journal nella classifica delle cento migliori Ong del mondo: è l'unica organizzazione italiana di "community empowerment" che figuri in questa lista, la prima dedicata all'universo del no-profit.

27 *Arci* (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana), è un'associazione di promozione sociale che fonda le sue radici nella storia del mutualismo e del solidarismo italiano. Rappresenta la continuità storica e politica dell'Arci fondata a Firenze il 26 maggio 1957, che si riconosceva nei valori democratici nati dalla lotta di liberazione contro il nazifascismo, valori che trovano piena affermazione nella Costituzione repubblicana.

luogo di elaborazione di particolari tematiche e argomenti salienti del panorama sociale contemporaneo.

Infine, il dialogo con i centri sociali: nonostante vivano spesso in una zona grigia nel riconoscimento e adesione da parte della comunità, rappresentano un importante interlocutore territoriale. È qui emblematica l'esperienza di Presotto, con la propria Compagnia, nel relazionarsi, in specifico, con il movimento *NoDalMolin*[28]:

> "*Per fare un esempio di cosa significa questa coalizione con il pubblico: il Movimento si pone il tema del rapporto tra legalità e Stato e confronto tra movimenti spontanei e "formattato"; noi, la Piccionaia, realizziamo dei laboratori sul tema dei conflitti sociali e delle forme di rappresentazione di tali conflitti, che approdano a delle forme di narrazione: il racconto, proprio, della vicenda NoDalMolin sotto forma di teatro civile, fatto da Giuliana Musso e sotto forma di performance interattiva curata da me. Alla fine di questo percorso ospitiamo al Teatro Astra di Vicenza l'Antigone: un percorso che si chiama ALEXIS* (progetto: Alexis, una tragedia greca*), lo spettacolo di Motus*[29]*, che parla dei conflitti sociali nella Grecia contemporanea. Alla fine di questo l'attrice di Motus esce e recita il monologo di Antigone, che è parte di Alexis, all'interno*

---

28 *Gruppo d'acquisto solidale No Dal Molin*, è un movimento antimilitarista che nasce nel 2006 per contrastare la realizzazione di una base militare americana presso l'aeroporto vicentino Dal Molin.

29 *Motus* è una compagnia teatrale italiana fondata a Rimini nel 1991 (all'epoca con la denominazione: *Opera dell'Ingegno*) da Enrico Casagrande e Daniela Francesconi Nicolò. Fin dalle loro prime rappresentazioni coinvolgono musicisti, disegnatori e scultori, prefigurando una poetica rivolta a contaminare l'esperienza teatrale oltrepassando i confini fra i generi.

della manifestazione dei Draghiribelli, che sarebbe il movimento di occupy.

E questa è formazione del pubblico; non lo è certamente nei criteri tradizionali di corso di teatro, però sono anche temi importanti, perché, ad esempio, lo stesso spettacolo di Motus si avvaleva della matrice di Judith Malina. Per cui direi che è interessante che attraverso il teatro, l'esperienza dell'attivismo americano degli anni Sessanta, va con un movimento antimilitarista contemporaneo di giovani artisti del 2011.

Il teatro fa da strumento all'interno di questa connessione e alimenta il suo esistere"[30]*.*

In questo caso si hanno diversi "livelli formativi": quello relativo ai laboratori sul linguaggio di ricerca e le tematiche socio-civili, interno al teatro; uno legato alla proposizione di un momento drammatico in un luogo e tempo "altro" rispetto a quello "tradizionale", che implica un incontro e interazione diretta con un contesto per lo più estraneo al mondo del teatro; infine, un livello più profondo, basato su un rimando storico-concettuale.

Come accennato precedentemente, l'altro polo di interesse per la costruzione di un legame con il territorio è costituito dalle istituzioni, in particolar modo dai Comuni, i quali rappresentano il livello più vicino ai cittadini e che, dunque, hanno la possibilità di avviare dei processi virtuosi per il territorio in modo più efficace. Ovviamente nell'ambito del Teatro Ragazzi e di tutte le attività teatrali rivolte ai più piccoli e ai giovani,

---

30 Intervista a Carlo Presotto, Venezia, 20/01/2014.

un interlocutore fondamentale sarà la scuola, tuttavia questo, essendo un ambito che tocca solo in parte la presente analisi, non verrà approfondito.

La relazione con l'Amministrazione Comunale si esplicita innanzitutto nella definizione di un'unità di intenti e obiettivi a cui segue la realizzazione di una piano di lavoro condiviso. Questo processo è frutto di stimoli progettuali provenienti dallo stesso Comune o dal territorio e il teatro si inserisce mettendo a disposizione le professionalità dei propri esperti e la rete di contatti con altre realtà. Tali esperti avranno il compito di "garantire gli standard tecnici e professionali, di sicurezza e di qualità della gestione del progetto"[31] da un lato e dall'altro di "rispondere nel modo migliore agli obiettivi di promozione dell'attività teatrale indicati dall'Amministrazione Comunale"[32].

Dunque essi operano "all'interno di una mission definita, nell'ottica della valorizzazione delle risorse disponibili e della continua verifica quantitativa e qualitativa dell'efficacia del loro intervento"[33].

Alla base di questa partnership c'è l'idea che il teatro sia prima di tutto un processo di relazione tra gli individui, che attraverso questa relazione costituiscono delle comunità effimere o destinate a ritrovarsi ed a riconoscersi, e non un mero prodotto da consumare.

---

31 PRESOTTO C., 2012, *Il luogo del teatro nella geografia della scuola e della comunità*, tratto da uno studio realizzato all'interno della Compagnia *La Piccionaia-I Carrara*, in qualità di Direttore artistico.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

2.3 La formazione in pratica

Sono molte e varie le azione messe in moto per favorire la fruizione a teatro: c'è chi ritiene necessario far conoscere dapprima la vicenda, o le tematiche affrontate dallo spettacolo, offrendo la lettura del testo originale, teatrale o letterario, del copione, del programma di sala o di altro materiale prodotto dalla compagnia teatrale; c'è chi pensa sia funzonale creare un'atmosfera per accogliere lo spettatore, utilizzando musiche, effetti sonori o luminosi, elementi visivi che rimandano allo spttacolo stesso; chi propone brevi performance; chi pensa sia utile far conoscere l'edificio stesso e il suo funzionamento, dal palcoscenico al botteghino e c'è chi pone maggior attenzione alla conoscenza dei generi teatrali e alla storia del teatro; c'è chi svela i "trucchi" scenici e chi accetta di rispondere alle domande a fine spettacolo; c'è, infine, chi crede alla verifica attraverso il dibattito e chi pensa sia meglio lasciar digerire lo spettacolo in pace (PERISSINOTTO L., 2008, pp. 370-394).

Tuttavia, come ho illustrato precedentemente, quando si parla di formazione si va oltre la semplice strategia di acquisizione del pubblico e ci si addentra in una proggettualità complessa definita non solo da un cartellone di spettacoli di qualità, ma anche da una serie di attività collaterali con l'obiettivo di implementare una maggior consapevolezza e capacità critica nello spettatore.

Le principali pratiche che si possono individuare, si riassumono in quattro macroaree.

- Incontri, organizzati prima o dopo una rappresentazione, permettono il contatto diretto del pubblico con le varie figure professionali implicate nell'organizzazione dello spettacolo (autori, attori, registi, scenografi, tecnici delle luci ecc.). Questa è un'ottima occasione per

“toccare con mano” ciò che significa “fare teatro”, capendone alcuni meccanismi di base, inoltre è utile nel ridurre la lontananza che si crea fra spettatore e interprete durante la rappresentazione; di conseguenza aiuta ad entrare in modo più approfondito nell'opera stessa, capendone motivazioni e messaggi.

- Seminari, attraverso i quali si affrontano diversi temi di ordine civile, sociale, artistico. Quindi non si fa un lavoro specifico sulla messa in scena di uno spettacolo, ma sulle tematiche generali di un determinato argomento legato alla rappresentazione o al mondo del teatro (es. sul tema della contemporaneità o della regia). A questi incontri intervengono anche esperti “esterni” (filosofi, psicologi, politologi ecc.) o rappresentanti di associazioni ed istituzioni.

- Laboratori, si suddividono in quelli che possiedono una dimensione pratica (recitazione, musica, danza, video-performance, costruzione di oggetti scenici e scenografie ecc.) e quelli che hanno, invece, una dimensione teorica (storia del teatro, acquisizione di tecniche per l'analisi degli spettacoli, approfondimento sui vari linguaggi ecc.). Ovviamente bisogna distinguere questo tipo di attività da quelle professionalizzanti create appositamente per la formazione di attori e attrici, qui l'obiettivo è ben diverso: creare un “luogo di “costruzione” ed espressione di potenzialità creative e relazionali dell'individuo”[34]; ovviamente, nulla toglie che questi laboratori possano diventare un trampolino per lo sviluppo di una passione teatrale che sfoci in svolta professionale.

- Eventi, di varia natura (feste per anniversari, presentazione di opere

---

34 GARAVAGLIA V., 2007, *Premessa*, in *TEATRO, EDUCAZIONE, SOCIETÀ*, Editore Utet Università, Torino, cit., p. XI.

o libri ecc.), che permettono l'interazione con e tra gli spettatori in un ambiente più informale. La valenza formativa di questa attività sta nella possibilità di intrecciare relazioni, coltivare rapporti umani, di fiducia con il pubblico, divenendo, così, anche un'importante strumento di fidelizzazione. Inoltre, per la natura meno “teatrale” dell'attività, gli eventi sono occasione di richiamo per il pubblico potenziale. Infine, anche se non strettamente legato all'ambito formativo, ma con notevoli risvolti su quello della “politica territoriale” del teatro, bisogna sottolineare l'importanza di questo momento come possibile occasione d'incontro con e tra i diversi soggetti pubblici della rete culturale della città.

Queste aree di interesse acquisiranno, poi, degli elementi propri a seconda del contesto in cui si sviluppano, caratterizzandosi per ogni teatro, territorio e pubblico. Tuttavia si può evincere un importante elemento da questa schematizzazione, ossia la necessità di integrare le due dimensioni del “fare” e del “vedere” nella proposta formativa, in un procedimento già codificato e verificato nella sua validità da Grassi e Vilar.

Sulla capacità di sperimentatore in sintonia con i tempi e le possibilità tecnologiche, affrontando le sfide di una complessa società globalizzata e di creare situazioni formative stimolanti, pertinenti e innovative partendo da queste linee generali, si giocherà il futuro del pubblico teatrale e quindi del teatro stesso. Pubblico che potrà ripagre il teatro con il divenirne spettatore appassionato e consapevole, o a sua volta artista del cambiamento.

2.4 La costruzione di un modello

Vorrei, ora, esporre un modello di riferimento elaborato dalla Dott.ssa Elena Piselli, che riassume in maniera sintetica ciò che è stato precedentemente esposto. Lo schema nasce come risultato dall'analisi di

una serie di casi studio(nota) scelti in qualità di *good practices*, nei quali vengono rintracciate alcune costanti di funzionamento nella progettazione e gestione di attività teatrali mirate alla formazione dello spettatore e quindi evidenziati dei caratteri fondamentali, che, in quanto tali, possono essere applicabili a varie situazioni.

Il primo elemento considerato fondamentale è il porsi in modo chiaro l'obiettivo di fare del teatro un centro di formazione e di ricerca teatrale attraverso una strategia basata su delle proposte artistiche e spettacolari diversificate, creando occasioni di approfondimento sia pratico (ossia leboratri), sia teorico (convegni, seminari, tavole rotonde, conferenze, incontri con gli artisti, prove aperte, proiezioni). Ciò significa creare un progetto culturale e scelte artistiche forti e riconoscibili.

In secondo luogo, si evidenzia la necessità di fare del teatro il centro di una proposta culturale ad ampio raggio, legando la propria attività ad altri ambiti spettacolari e culturali ed affrontando temi e problematiche di ordine civile e sociale. Quindi trasformando il teatro in un vero e proprio centro culturale, luogo di interazione e scambio di pratiche, idee e progettualità in senso trasversale al mondo dell'arte e della cultura in generale.

Inoltre, il modello non manca di sottolineare l'importanza di un radicamento del teatro nel territorio in cui opera, con progetti ”su misura” confezionati tenendo conto delle peculiarità ed esigenze della comunità di riferimento e lo sviluppo di rapporti continuativi con le scuole, le amministrazioni e, aggiungerei, il sostrato associativo presente nel territorio.

Infine, per creare un rapporto forte con il pubblico, accanto alla proposta di una molteplicità di attività teatrali e culturali, si auspica un coinvolgimento dello spettatore nella vita stessa del teatro, attraverso l'offerta di occasioni di incontro, di socializzazione e festa allo scopo di creare, sviluppare e cementare una rete di relazioni (PISELLI E., 2005).

Il modello, dunque, evidenzia la necessità di creare una serie di

presupposti teorici, strategici e metodologici su cui porre una solida base; inoltre prevede l'acquisizione di un'approfondita conoscenza del contesto di riferimento, sia per delineare il proprio pubblico, o pubblici sarebbe più giusto dire, sia comprendere le possibilità d'intervento su quello potenziale, giungendo a capirne esigenze, gusti ed aspettative.

2.5 Circuiti Teatrali Regionali: un'occasione mancata?

Vorrei concludere la trattazione del tema della formazione del pubblico teatrale con un breve riferimento ad una situazione carica di potenzialità non ancora sfruttate appieno. I Circuiti Teatrali Regionali, infatti, presentano nel loro atto costitutivo la vocazione ad essere punti di riferimento fondamentali nel territorio per quanto riguarda le attività di ditribuzione, promozione e formazione del pubblico.

È un fenomeno la cui formazione è legata alla stagione di grandi cambiamenti nel campo delle arti degli anni Settanta, in particolar modo sulla scia dell'affermazione del principio di *decentramento*, che, in ambito teatrale, crea l'opportunità per un'estensione territoriale e sociale dell'idea e dell'obiettivo di un "Teatro d'Arte per tutti", riprendendo il termine chiave dell'esperienza del Piccolo Teatro di Milano. Di conseguenza assumono un nuovo ruolo Comuni, Province, Regioni, che sono chiamati a relazionarsi in modo concreto con l'esercizio teatrale e a rendere finalmente reale la concezione di teatro come diritto e opportunità per il cittadino, come servizio pubblico esteso in modo capillare nel territorio regionale (GALLINA M., 2005, pp. 219-268).

Analizzando in specifico il campo d'azione dei Circuiti, rileviamo, dalla normativa vigente (cfr. D.M. 12 novembre 2007, art. 14), che sono "*Organismi [...] che svolgono attività di distribuzione, promozione e formazione del pubblico nell'ambito del territorio della [...] regione e che non*

producano, coproducano o allestiscano spettacoli direttamente o indirettamente "[35]. Il primo elemento che si evince è la volontà di concentrarsi sull'incremento delle attività legate alla "domanda", lasciando la produzione a "*organismi, per almeno il novanta per cento di nazionalità italiana, rispondenti a chiari requisiti di professionalità e di qualità artistica* "[36] operanti nell'ambito delle *performing arts*. Quindi obiettivo primario è creare un'organico sistema di gestione dell'attività teatrale in relazione al suo pubblico su un territorio regionale, attraverso un "*progetto di distribuzione comprensivo di varie forme di produzione teatrale, sulla base di un repertorio qualificato e riferito anche alla produzione contemporanea italiana ed europea non caduta in pubblico dominio*"[37] e un "*progetto di informazione, promozione e formazione del pubblico, anche attraverso iniziative tese ad accrescere la conoscenza del teatro, con la promozione di incontri con gli artisti, attività editoriali e rapporti con il mondo scolastico ed universitario*"[38].

Il primo punto considerato fa riferimento all'implementazione delle strutture attraverso cui si realizza, o che forniscono, la diffusione del teatro (compagnie di giro; teatri stabili e comunali ecc.), allo scopo di creare un rapporto equilibrato con le varie forme di produzione teatrale, con particolare attenzione a quelle legate al contemporaneo. Tale funzione, come evidenziato da Gallina (2001), assume una valenza informativa e artistica, in quanto procede con una selezione dell'offerta; una valenza tecnico-organizzativa, perchè passa attraverso la definizione di un cartellone (calendari, gestione degli spazi e degli spettacoli, campagne

---

35 DM 4 novembre 1999, n. 470, Capo II: Settori teatrali (artt. 12-19), art. 14, comma 1 in www.gazzettaufficiale.it.

36 *Ivi*, comma 2.

37 *Ivi*, comma 2-d.

38 *Ivi*, comma 2-e.

pubblicitarie e ufficio stampa) ed infine una funzione economica, nell'orientamento all'efficienza nell'impiego delle risorse e al rispetto del principio di economicità.

Ma ciò che soprattutto interessa ai fini della presente ricerca, è il secondo punto, nel quale l'accezione di *formazione* del pubblico è utilizzata nella suo significato di "crezione" di un bacino d'utenza; ciò lo si intuisce dall'utilizzo della congiunzione *anche* per specificare solo in un secondo momento l'utilizzo di pratiche più propiamente "formative" per adempiere agli obiettivi promozionali intesi. Tuttavia questa considerazione non disminuisce la portata dell'enunciato ministeriale, il quale si sofferma, dandone risalto, alla necessità di sviluppare nella comunità una *conoscenza del teatro* per accrescere la capacità di giudizio critico della stessa e di lettura dei nuovi linguaggi di ricerca. Perciò lo Stato si propone come promotore di un'effettiva diffusione della cultura, rendendola più accessibile, ponendo i Circuiti come elemento di connessione e mediazione fra il sistema teatrale e il pubblico, tra l'offerta e territorio.

Le potenzialità di questo strumento sono ampie, ma ancora mal utilizzate. La realtà di oggi è caratterizzata da un impegno quasi esclusivo verso l'attività distributiva (programmazione di stagioni e rassegne) e rimane più nel piano teorico e degli intenti l'attenzione alla promozione e formazione del pubblico; quasi tutti i Circuiti svolgono tale funzione in modo secondario e lo fanno per lo più attraverso attività laboratoriali dedicate agli studenti, rimandando tale mancanza alla scarsità di risorse disponibili. Il problema, tuttavia, non è solo di natura economico-finanziaria, ma risiede anche e forse soprattutto, nella poca sensibilità e limitata fantasia nel gestire anche le poche risorse disponibili (GALLINA, 2005, 219-268).

Inoltre bisogna tener presente che tali sistemi territoriali, come d'altronde tutte le altre attività teatrali, non hanno una legge di riferimento che li regoli e li guidi, ma devono affidarsi alla generalissima normativa ministeriale, la quale risulta essere, ovviamente, lacunosa sui

contenuti, sulle azioni precise o sui misuratori di qualità da utilizzare per rendere virtuoso il sistema.

Il primo circuito teatrale, ATAM (Associazione Teatrale Abruzzo e Molise) fu fondato all'Aquila nel 1975 da Enzo Gentile e Giuseppe Giampaola e oggi (dati 2012) si contano 13 sistemi territoriali distribuiti in modo omogeneo lungo l'Italia: AMAT (Marche); Associazione Basilicata Spettacoli (Basilicata); Arteven (Veneto); ATAM (Abruzzo e Molise); ATC, Lamezia Terme (Calabria); ATCL (Lazio); CEDAC (Sardegna); Circuito Teatrale del Piemonte (Piemonte); Coordinamento Teatrale Trentino (Trentino-Alto Adige); ERT (Friuli-Venezia Giulia); Fondazione Toscana Spettacolo (Toscana); Teatro Pubblico Campano (Campania); Teatro Pubblico Pugliese (Puglia). Nella loro relativemente breve vita hanno prodotto un indubbio incentivo alla diffusione del teatro di prosa e della danza, ma si potrebbe fare molto di più, soprattutto nell'ambito della formazione dello spettatore giovane-adulto. Innannzitutto cercando di superare l'immobilismo e la stagnazione in cui verte, in generale, il sistema dell'arte italiano, nonostante le innumerevoli manifestazioni innovative al suo interno e puntando verso un reale cambiamento delle dinamiche culturali su base territoriale, attraverso l'adozione si strumenti più chiari e precisi e un impegno maggiore nella ricerca di soluzioni innovative.

CAPITOLO TERZO

TEATRO D'IMPRESA

Per una consapevolezza "indiretta"

Possiamo affermare che il teatro, il massimo della finzione, intesa come spazio virtuale dove niente è reale, genera il massimo di verità! Come possiamo chiamare questa affermazione? Una contraddizione, un'incoerenza, una discordanza, un controsenso, un'assurdità... Credo che l'arte (ma anche la vita) si nutra di incoerenza e di contraddizioni, obiettivo è quello di portare alla luce l'autenticità delle persone e la verità nell'organizzazione.[39]

(Roberta Pinzauti)

3.1 Coordinate di senso

Mi propongo, ora, di offrire una chiave di lettura alternativa nel tema della diffusione della consapevolezza teatrale. In questo caso, infatti, essa non nasce come risultato di una serie di attività mirate e organizzate consapevolmente a tale scopo dal teatro, ma si sviluppa come conseguenza di una serie di pratiche attuate con finalità del tutto

---

39 PINZAUTI R., marzo 2013, *Con il Teatro d'Impresa impariamo tutti a recitare...!!": un'analisi fuori dai denti della situazione in Italia*, in www.formazione-esperienziale.it

differenti, da soggetti per lo più esterni all'organizzazione propria di un teatro di prosa. Quindi potremmo dire che la consapevolezza può svilupparsi anche in modo indiretto attraverso la *prossimità* al mondo del teatro, in un processo, di conseguenza, più lento, ma estremamente interessante perchè tocca ambiti generalmente estranei a quello teatrale.

Inoltre bisogna considerare il fatto che le attività di formazione dello spettatore che, in quanto tali, aiutano la diffusione di una consapevolezza in un senso "tradizionale", sono solitamente intraprese da persone che già frequentano abitualmente il teatro, o comunque vicine al mondo dell'arte e sentono il desiderio di approfondire un sentimento di conoscenza e di appagamento culturale. Tali esperienze sono parte dell'offerta di un teatro, ma se si vuole andare oltre i limiti di questa e raggiungere coloro che normalmente non consultano le proposte di questo tipo, bisogna attuare strategie che richiedono una più ampia presenza sul territorio e la costruzione di relazioni con altri ambiti e soggetti.

Per facilitare questo annoso compito, il lavoro nelle scuole è estremamente prezioso e indispensabile, perchè pone le basi per la creazione di un futuro pubblico ampio e consapevole; ma agire sugli adulti non è altrettanto semplice, perchè innanzitutto manca un luogo fisso, formale in cui incontrarli. La scuola riunisce, accomuna esperienze e intenti ma al di fuori di essa si apre un mondo di luoghi, relazione e possibilità difficilmente raggiungibili in modo diretto ed efficacie. Riuscire a portare in ambiti lontani l'esperienza della rappresentazione, facendone conoscere le potenzialità anche a coloro che probabilmente non ne sono normalmente dei frequentatori non è impresa facile.

La scelta di analizzare il fenomeno del Teatro d'Impresa è, dunque, un modo per capirne le potenzialità in termini di diffusione della comprensione del linguaggio teatrale e quindi come valido punto di partenza per la creazione di un futuro pubblico per il teatro di prosa "tradizionale".

Passando a delineare l'ambito d'azione, con la denominazione *Teatro*

d'Impresa si fa riferimento ad una serie di tecniche e metodologie tipiche dell'arte teatrale, utilizzate in ambito formativo, organizzativo, comunicativo e promozionale all'interno delle aziende.

Teatro e impresa: mondo dell'arte, basato sulla finzione creativa finalizzata all'espressività, all'estetica e business, fondato sull'organizzazione produttiva con obiettivi concreti e razionali, due ambiti apparentemente lontani il cui rapporto è sempre di difficile gestione, trovano qui un momento di contatto, più significativo di quanto si possa immaginare a prima vista.

Innanzitutto si dovrebbe parlare di *Teatro d'azienda,* poiché tale servizio può riguardare non solo realtà d'impresa *tout court* (intesa come azienda con fini di lucro, volta al profitto), ma anche strutture organizzative che producono servizi e prodotti con finalità sociali, come le *no-profit*, le pubbliche amministrazioni o le coperative.

Esso rappresenta uno strumento di formazione innovativo, che offre ai partecipanti la possibilità di riflettere sui propri comportamenti in una forma leggera ma nello stesso tempo di grande impatto. Grazie a questa modalità è possibile aggirare le difese che i metodi di formazione tradizionali possono a volte suscitare, innescando così un processo attivo di interpretazione e ristrutturazione della realtà.

Come si è evidenziato nei capitoli precedenti, le qualità pedagogiche e terapeutiche del teatro sono un fatto da tempo assodato: l'arte e lo spettacolo hanno dimostrato di produrre un impatto positivo nella soluzione di problemi legati ai disturbi comportamentali, alla difficoltà di instaurare rapporti interpersonali e nello sviluppo della personalità sociale dei soggetti umani. Solitamente si fa riferimento a questo tipo di teatro con il termine "sociale", andando ad individuare una serie di ambiti di sviluppo specifici che si possono riassumere in tre sfere d'azione: un ambito più prettamente socio-formativo, che comprende il teatro fra scuola e formazione professionale; un ambito socio-terapeutico, destinato alla gestione di situazioni di handicap psicofisici; un più generale ambito

socio-culturale in cui si fa rientrare il teatro come ausilio in situazioni particolarmente delicate e a rischio, come la tossicodipendenza e il mondo carcerario (GARAVAGLIA V., 2007, pp.3-65).

Tuttavia non condivido appieno la necessità di frammentare il teatro in realtà distinte, ne comprendo la funzionalità, in quanto semplifica e razionalizza l'ampio e multiforme fenomeno, ma credo che il teatro sia sempre sociale, politico, terapeutico e pedagogico. Lo stesso *Teatro d'Impresa* è pedagogico in quanto agisce nell'ambito della formazione dell'adulto, terapeutico perchè facilità la costruzione di un equilibrio emotivo e relazionale nell'ambito aziendale e quindi sociale poiché promuove la costruzione di un sistema di valori fondato sul rispetto della persona, sulla cooperazione e sulla tolleranza, infine l'elemento politico si estrinseca nel solo fatto di proporre una determinata progettualità come risposta a una certa situazione, problematica o esigenza individuata nella società.

Le potenzialità di applicazione dello strumento teatrale sono, quindi, vaste ed eterogenee, nel nostro caso viene utilizzato come metodologia didattica attiva, che verte sulle capacità logiche, narrative e di orientamento spazio-temporale delle tecniche teatrali e della rappresentazione stessa. É attiva perchè al centro dell'apprendimento c'è l'esperienza: il rapporto fra il formatore e il discente è interattivo e ciò permette un potenziamento del coinvolgimento, rendendo più efficace l'influenza del primo sul secondo (BUCCOLO M., 2012).

Interessante è la questione sulle motivazioni che stanno alla base dell'esigenza di creare un vero e proprio “servizio teatrale” per le aziende e in generale della sua ampia diffusione come strumento formativo. Si è già ricordato come nell'Antica Grecia il teatro nasce come atto civile e sociale allo scopo di formare i cittadini stessi: il senso della *Polis* poteva essere reso attraverso una tragedia che mettesse in scena i diversi ruoli sociali, ad esempio si placavano le spinte individualistiche mostrando la fine ingloriosa e disastrosa di un tiranno; quindi nella nostra civiltà il fine

didattico del teatro è connaturato nel suo stesso essere.

Questa considerazione, unita ai radicali mutamenti della società contemporanea, ci dà un metro per valutare il fenomeno. Sulla scia di questi profondi cambiamenti, infatti, i settori lavorativo e formativo necessitano di nuove strategie di adattamento e rinnovamento; in particolar modo devono rispondere ad una realtà più flessibile e dinamica, che valorizza con sempre maggior enfasi il fattore umano e la componente relazionale, coordinativa e comunicativa. Perciò in questo mutato scenario sono emerse delle nuove esigenze formative tese ad investire maggiormente sulle risorse umane, non solo dal punto di vista del sapere tecnico, ma anche in relazione allo sviluppo di capacità trasversali e competenze esperienziali. Alla luce di questa evoluzione, chi si occupa di formazione nelle aziende si deve quindi rinnovare, ricercando e sperimentando nuove metodologie formative per soddisfare le, ormai, diverse esigenze.

3.2 Origini

Le prime esperienze embrionali di Teatro d'Impresa si possono rintracciare già nel 1980 in alcuni esperimenti portati avanti in Francia dall'esperto in gestione del personale, Michel Fustier. Tuttavia sarà solo alcuni anni dopo, nel 1984, che si delineerà una prima organica forma sotto il nome di *Thèâtre d'entreprise*, grazie all'attore e sceneggiatore canadese Christian Poissonneau, il quale, dopo l'incontro e lo scambio di esperienze con lo stesso Fustier, applica la metodologia teatrale prima in ambito scolastico e poi in quello aziendale e vedendone il successo e le potenzialità ne diviene il primo e principale divulgatore. Come supporto e incentivo all'attività, Poissonneau fonda la società *Théâtre à la Carte* (Tac), la quale, via Parigi, arriva in breve tempo a Bruxell, Barcellona, Ginevra,

Londra e oggi è presente in decine di città con migliaia di progetti di formazione “a catalogo” o su misura.

Alla base del pensiero di Poissonneau, c'è la convinzione che ogni azienda ha un suo vissuto fatto non solo di cose da comunicare e condividere, ma anche di conflitti e problemi di organizzazione, che necessitano di un sistema nuovo e innovativo di risoluzione. Inizia, così, con una serie di interventi di recitazione basati sulle varie storie aziendali, ambientati nel proprio contesto organizzativo; non erano semplici rappresentazioni di intrattenimento e animazione, ma un valido mezzo di comunicazione, riflessione e formazione.

Dal 1991 a Nantes (Francia) si svolge il *Festival International du Théâtre d’Enterprise* (FITE), un’occasione di incontro e confronto aperto agli operatori e alle imprese europee che hanno utilizzato le metodologie formative e comunicative del Teatro d’Impresa, inoltre vengono organizzate gare che mettono in competizione *pièce* teatrali, manager-clown e lezioni-spettacolo. Nonostante il grande successo europeo, i primi progetti iniziano In Italia solo a fine anni Novanta, grazie soprattutto alla volontà e all'operato di Paolo Vergnani[40], il quale tiene quello che è considerato il primo spettacolo di Teatro d'Impresa nel nostro Paese: una lezione spettacolo sulla creatività aziendale, all'Arena del Sole di Bologna, il 17 luglio 1997. Dopo un iniziale scetticismo, l’ingresso del teatro in azienda è

---

40 Psicologo e attore, Master in *Alternative Dispute Resolution*. Ha lavorato sulla gestione dei conflitti in diversi paesi tra cui Austria, Bosnia, Brasile, Ungheria, Vietnam, Iraq e Angola. Dal 1979 è formatore su tematiche legate alla comunicazione interpersonale, la motivazione e la gestione delle crisi e dei conflitti. E' presidente di Spell (Società per elevare il livello del lavoro), membro del comitato scientifico del Master in “Teatro e media per la formazione e la comunicazione d'azienda” dell'Università Cattolica di Milano e Responsabile del settore *Teatro d'Impresa* per l'Aif (Associazione italiana formatori). Dal 2000 propone diversi spettacoli di Teatro d'Impresa.

stato progressivamente sempre più oggetto di curiosità e interesse, tanto che oggi rappresenta una realtà abbastanza diffusa e affermata nel contesto formativo e manageriale anche delle aziende italiane.

In questi trenta anni si sono create delle basi comuni e dei momenti di discussione tra gli esperti del settore, oltre al Festival Internazionale del Teatro d'Impresa, nel 2007 viene avviato il Progetto Europeo Leonardo da Vinci TEJACO "il Teatro e il Gioco per facilitare il cambiamento nelle organizzazioni"; nel 2008 viene creato l'Osservatorio Europeo delle Buone Pratiche di Formazione Ludica in Azienda; mentre nel giugno 2011 si è tenuto il primo Festival italiano di Teatro d'Impresa presso il Teatro San Salvatore di Bologna, organizzato dall'Associazione Italiana Formatori (AIF) (BUCCOLO M., 2012).

Dopo tanti anni dalla sua nascita il Teatro d'Impresa è una pratica in continuo sviluppo e diffusione, segno della sua efficacia e flessibilità, che gli permette di adattarsi a realtà diverse ed evolvere con sperimentazioni sempre nuove e innovative.

3.3 Approcci metodologici

Nel Teatro d'Impresa confluiscono varie pratiche con un diverso livello di partecipazione e coinvolgimento dei soggetti, a seconda degli obiettivi e dei risultati che si vogliono ottenere. Qui di seguito si cercherà di delineare alcune tipologie ricorrenti; tuttavia, le metodologie riportate si interconnettono fra loro e le differenze spesso sfumano.

3.3 a Lo spettacolo teatrale

La rappresentazione è sicuramente lo strumento più completo, ma le sue potenzialità formative variano a seconda del ruolo dei discenti; dunque, si possono individuare due modalità di partecipazione di questi ultimi:

• Modalità passiva, nella quale i soggetti coinvolti assistono come semplici spettatori, senza possibilità d'intervento, ad uno spettacolo scritto e realizzato da autori, registi e attori professionisti.

Se questo lavoro viene creato appositamente per le esigenze formative e organizzative dell'azienda, si parla di *Teatro "su misura"*, proprio perchè realizzato *ad hoc* da una struttura esterna, ma senza per questo sminuire l'efficacia comunicativa ed emozionale di una rappresentazione teatrale che, comunque, mette in scena il vissuto lavorativo dei dipendenti.

L'intervento formativo si svolge seguendo un percorso be preciso, che prevede un iniziale incontro con l'azienda committente la quale, dopo un'analisi interna dei propri bisogni formativi, chiarisce obiettivi e messaggi. Dopo una valutazione della fattibilità e delle modalità d'intervento, si raccoglie il materiale necessario su cui impostare lo spettacolo; l'analisi di questi dati produce un copione teatrale che viene sottoposto all'approvazione della committenza e, dopo una serie di prove, viene rappresentato davanti al "pubblico aziendale".

In questa modalità è cruciale per la riuscita dell'intervento formativo, la fase post-evento, detta di *debriefing*, che prevede incontri di riflessione e discussione guidata, dove si analizza il messaggio contenuto nella rappresentazione teatrale e si discutono ed impostano i piani di azione per risolvere le criticità messe in evidenza nello spettacolo.

Invece siamo nell'ambito della semplice *lezione spettacolo* nel caso in cui la rappresentazione sia a soggetto fisso, sempre su specifiche

tematiche e problematiche di interesse aziendale, ma generalmente parte di un catalogo prestabilito, dove è possibile scegliere *pièces* già scritte e riguardanti tipiche criticità comportamentali, relazionali e organizzative del contesto lavorativo. L'azienda che commissiona l'intervento teatrale sceglie i contenuti delle *lezioni spettacolo* in base alle esigenze e alle problematiche del proprio contesto e per soddisfare i bisogni formativi interni. Perciò tale tipologia rappresenta il massimo grado di passività fra quelle esposte, tanto da poter esser considerata più un metodo informativo che formativo. Tuttavia, talvolta, l'elemento esperenziale viene potenziato e la partecipazione dei soggetti attivata attraverso il loro coinvolgimento diretto nella scelta e nella realizzazione del finale.

• Modalità attiva, la quale può essere parziale o diretta.

Nel primo caso i dipendenti non sono solo spettatori, ma collaborano alla realizzazione dello spettacolo, prendendo parte alla stesura del testo o alla progettazione di altri aspetti dell'evento teatrale. Nella scrittura della sceneggiatura si cerca di trarre spunto da aneddoti della propria vita professionale e inserire e descrivere varie soluzioni alternative rispetto alle tematiche organizzative affrontate. Realizzare uno spettacolo, oltre ad essere fortemente motivante, crea un particolare tipo di legame tra i soggetti coinvolti, che può lasciare importanti e duraturi effetti in termini di spirito di squadra, comprensione e accettazione reciproca.

Nella modalità attivà-diretta, o *Self-Theatre*, i dipendenti non solo scrivono la sceneggiatura, ma la rappresentano insieme ad attori professionisti. L'impegno è quindi totale e i discenti hanno la possibilità di mettersi in gioco e sperimentare l'emozione di andare in scena imparando a conoscere e sviluppare il proprio potenziale psicofisico e il proprio linguaggio verbale e non verbale. Inoltre il coinvolgimento necessario per la progettazione, la condivisione di obiettivi, il training teatrale di gruppo e la successiva messa in scena sviluppa la costruzione di un team unito e affiatato, nonchè la creatività.

Si può evidenziare un'ulteriore modalità attiva detta *teatro a soggetto libero,* la quale comprende solo la rappresentazione da parte dei dipendenti, mentre il copione viene redatto da autori professionisti su un tema scelto dal gruppo aziendale e non riguardante necessariamente un problema o una criticità comportamentale od organizzativa. In genere l'argomento ha lo scopo di far conoscere i valori e la storia dell'azienda, oppure comunicare cambiamenti organizzativi o risultati ottenuti, o ancora promuovere prodotti e servizi. É chiaro come, in questo caso, l'aspetto formativo sia rappresentato più dal processo che conduce alla recitazione che dal tema trattato. (PROFUMO DI CARRIERA, 2009).

Infine si può evidenziare un'ultima metodologia nell'*improvvisazione teatrale; e*ssa rappresenta una via di mezzo fra la formula passiva e quella attiva. In questo caso, infatti, la compagnia redige non un copione ma un semplice canovaccio, composto sempre dopo un'analisi in azienda per individuare i temi di intervento. In seguito, sulle indicazioni di base, gli attori professionisti mettono in scena rappresentazioni teatrali improvvisate di breve durata seguendo anche le reazioni e i suggerimenti del pubblico. Al termine si passa alla fase di discussione, di confronto e di approfondimento di gruppo.

Rispetto al *Teatro "su misura"*, questa tipologia è più elastica sia nella progettazione, che nell'esecuzione ed è chiaramente meno costosa da realizzare, ma decisamente più interattiva. Talvolta vengono organizzati dei veri e propri *match di improvvisazione teatrale* nei quali due squadre composte sia da professionisti, che da discenti, si sfidano improvvisando sulle tematiche suggerite dal pubblico, con la presenza di un arbitro che decide la durata e lo stile delle improvvisazioni. Questi *esercizi d'improvvisazione* non vanno confusi con l'approssimazione, ma utilizzano, invece, una tecnica di lavoro piuttosto complessa che richiede intuito, flessibilità mentale, capacità di leggere i contesti e adattarsi alle situazioni, capacità di ascolto, creatività, capacità di gestire lo stress e gli imprevisti.

"Tutto nasce dall'uso comune che facciamo del termine "improvvisazione", in particolare dalla sua connotazione negativa. La lezione che il teatro e il jazz ci forniscono, invece, porta a una visione dell'improvvisazione come di un'arte fondata sul sapere, sulla competenza e sulla presenza di una struttura minima, che garantisca variazioni e flessibilità. In buona sostanza non si improvvisa mai sul nulla. [...] Alla stessa stregua, chiedere agli individui e alle Organizzazioni di improvvisare non significa affermare che le cose devono essere fatte senza criterio. L'improvvisazione è una tattica per far fronte alla mutevolezza e alla rapidità degli eventi che minano l'agire quotidiano delle nostre Organizzazioni. Queste ultime hanno bisogno di rispondere all'ambiente e anticipare scenari e l'improvvisazione, in questa accezione, fornisce una chiave di lettura per spiegare tutto ciò"[41].

Cimentarsi in questo tipo di attività, sicuramente arricchisce e aiuta efficacemente a migliorare le proprie capacità di problem solving.

Sia nella modalità passiva, sia in quella attiva, l'obiettivo primario è fare da tramite fra azienda e dipendenti, comunicando in modo alternativo temi e criticità individuate dal committente. Ciò che cambia è il grado di assimilazione del messaggio da parte dei soggetti coinvolti, il quale aumenta proporzionalmente al coinvolgimento nell'attività e alla durata del percorso.

---

41 PROFUMO DI CARRIERA, aprile 2009, L'organizzazione in scena: intervista a Claudia Piccardo e Filippo Pellicoro, in www.formazione-esperienziale.it

3.3 b Il laboratorio teatrale

Tale pratica esce dal campo della rappresentazione per concentrarsi nell'ambito del *training,* quindi coinvolgendo i soggetti ad un'esperienza di gruppo finalizzata non tanto all'acquisizione di particolari capacità attoriali, ma alla crescita dell'individuo attraverso giochi ed esercizi utilizzando specifiche tecniche teatrali.

In questo caso, dunque, gli sforzi non si concretizzano in uno spettacolo finale, come può essere nel caso del *Teatro attivo* o del *Sef-Theatre,* ma sulla gratuità del fare, perché qui lo scopo è di ricerca interiore, di messa in gioco e in discussione del soggetto senza obblighi e giudizi finali.

Il laboratorio teatrale non si scosta molto dal lavoro di training preparatorio che gli attori professionisti svolgono abitualmente: si procede ad un riscaldamento di tipo fisico, in un primo momento legato alla motricità, allo scopo di acquisire consapevolezza del proprio corpo e dello spazio circostante; in seguito si eseguono esercizi, sempre a livello corporeo, ma focalizzati sulla voce e sulla comunicazione non verbale. Chiaramente il lavoro dell'attore è molto più profondo ed intimo, inoltre si differenzia per finalità ben diverse.

Per concludere, trovo corretto fare una precisazione sulla necessità di fare delle differenze qualitative rispetto alle pratiche che rientrano nell'ampio bacino del Teatro d'Impresa. In quest'ultimo, infatti, si considerano anche tutta una serie di attività legate all'animazione e al cabaret; tuttavia in questi casi non si può parlare veramente di attività formativa. Come fa notare Jader Giraldi

> *"E' evidente che se durante una convention si usa un cabarettista che diverte la gente, questo risulta funzionale a creare una situazione anti-stress. Le ricadute formative però, probabilmente si fermano qui. [...] afferma di farlo per far ridere e divertire la*

gente, convinto che una risata può aiutare molto al giorno d'oggi. Certo, può essere, ma restiamo nell'ambito delle attività anti-stress. [...] I momenti di animazione conservano la loro importanza, perchè possono preparare le persone ad affrontare momenti di routine"[42].

3.4 Vantaggi

Il Teatro d'Impresa non intende sostituire le tradizionali modalità formative, ma si propone come uno strumento flessibile che può affiancare ed integrare un percorso di apprendimento, grazie alle sue caratteristiche ed ai vantaggi che offre.

La peculiarità dello strumento teatrale, su cui ruota la sua efficacia rispetto ad altri media, consiste nel poter creare un livello di coinvolgimento che superi la sfera cognitiva ed attivi anche il piano emotivo dei partecipanti. Come analizzato in precedenza, siamo di fronte alla questione cardine del ruolo del teatro nel mondo contemporaneo, che viene risolta nell'individuare l'elemento esperenziale come nucleo di senso. Quindi è chiaro come sia proprio su questo che si basa il vantaggio dello strumento teatrale nell'ambito della formazione; in particolar modo esso si manifesta quando è necessario introdurre dei cambiamenti di mentalità e di atteggiamento all'interno dell'ambito lavorativo, senza i quali la semplice prescrizione comportamentale potrebbe rivelarsi scarsamente

---

42 DE LORENZI L., 2007, *Teatro in azienda: intervista a Jader Giraldi*, Amaltea. Trimestrale di cultura, Anno II, Numero due-tre, settembre 2007 (http://nuke.amalteaonline.com).

efficace.

Il momento catartico che scaturisce dalla visione di uno spettacolo è caratterizzata da una serie di elementi dalla cui analisi si possono comprendere meglio i motivi del vantaggio:

- *purificazione dagli effetti negativi*. Secondo tale affermazione la rappresentazione risveglia sensazioni connesse con problemi riconosciuti permettendo, quindi, all'audience di rivivere passivamente e non realmente delle situazioni di criticità, analizzandone i diversi aspetti secondo nuove e diverse prospettive giungendo a delle possibili soluzioni. Dunque le implicazioni positive vanno al di là dei confini del singolo spettacolo, dando luogo a riflessioni che aprono nuovi orizzonti;
- *sviluppo di creatività*. Questa prospettiva parte dal presupposto che la creatività nasca dalla rivisitazione passiva dei problemi e quindi dalla conseguente ricerca di nuove ed originali soluzioni, soprattutto a seguito di un elevato grado di coinvolgimento dei dipendenti;
- *duplicazione della realtà, metafora*. È ciò che permette al pubblico di confrontare rappresentazione e vita reale e, guardando con i propri occhi, diventarne parte attiva. Questo procedimento quando lo si considera come fenomeno collettivo, in quanto copartecipato da una serie di spettatori, modifica i modi di vivere l'organizzazione;
- *emozione*. Essa rappresenta il ponte fra la rappresentazione e l'esperienza quotidiana nell'organizzazione, il propulsore della catarsi, ciò che imprime con forza il messaggio nel discente (MEISIEK S., BARRY D., 2005,).

A questi vantaggi "psichici" e legati all'efficacia dell'apprendimento, ve ne sono altri di natura pratica, dovuti principalmente all'estrema flessibilità del metodo; come ad esempio l'economicità organizzativa. Il Teatro d'Impresa, infatti, non pone un limite al numero di partecipanti, se non nella capienza della struttura messa a disposizione, perciò risulta

essere uno strumento molto più efficace rispetto ad altre modalità formative nel caso in cui vi sia un elevato numero di aderenti. Inoltre, anche l'impatto organizzativo dato dall'assenza dei partecipanti dall'attività professionale durante il momento formativo è fortemente ridotto; infatti, grazie alla diversa percezione che l'intervento offre, è possibile organizzare la rappresentazione fuori dall'orario di lavoro, senza suscitare resistenze paragonabili a quelle che si otterrebbero con una proposta formativa di tipo tradizionale. Oppure è possibile effettuare gli incontri presso l'organizzazione, utilizzando le pause o effettuando più rappresentazioni giornaliere, in modo da permettere ai partecipanti di assentarsi solo per la durata dello spettacolo.

Tale flessibilità porta ad un più netto risparmio di tempo nel momento in cui l'azienda ha la necessità di veicolare un messaggio a tutta l'organizzazione entro una determinata scadenza, in questo caso la forma della rappresentazione consente di ridurre drasticamente i tempi, sintetizzando efficacemente in poche serate quello che avrebbe potuto richiedere diverse giornate di formazione.

Inoltre si possono identificare notevoli aspetti positivi nella capacità del teatro di superare le resistenze che normalmente i soggetti alzano di fronte alla necessità di affrontare un processo formativo. Le cause sono molteplici, ma solitamente si associano alla pesantezza, presunta e a volte reale, di alcune lezioni: lo strumento teatro può offrire l'opportunità di rendere gradevoli anche interventi di tipo tecnico, sui quali potrebbe risultare difficile costruire una lezione stimolante; alla mancata conoscenza, nel caso di un'organizzazione che non ha mai effettuato interventi e dove, quindi, la formazione potrebbe essere percepita come un oggetto misterioso o alla addirittura minaccioso; ad un sensazione di saturazione, dovuta dalla riproposizione di progetti ripetitivi e poco coerenti fra loro; o alla scarsa abitudine a mettersi in gioco, dovuta al fatto che molti soggetti possono vivere la formazione come un momento valutativo e questo può portare ad una chiusura a priori. Il teatro offre un

contesto sufficientemente lontano da quello strettamente professionale, in cui è più facile, in modo indiretto, attivare riflessioni sul proprio operato.

Infine va considerato anche il ritorno d'immagine che un'azienda riceve nell'utilizzare uno strumento così peculiare; usare il teatro come vettore di crescita e come elemento per costruire relazioni e migliorare la comunicazione, connota l'azienda come un soggetto con forte sensibilità culturale e un'attenzione non comune alle persone. Quindi la scelta della tecnica formativa può assumere molteplici connotazioni strategiche.

3.5 Un rapporto difficile

Vorrei concludere ponendo la questione del ruolo dei teatri tradizionalmente intesi, in quanto programmatori di una stagione teatrale di prosa autonoma, nell'ambito illustrato nel capitolo. Nell'evoluzione del fenomeno *Teatro d'Impresa*, infatti, le strutture produttive "classiche" sono rimaste per lo più nell'ombra, affidando il compito a singoli attori che vedono in questa pratica un mezzo per reinventarsi, o a compagnie e teatri dedicati esclusivamente a questo tipo di produzione, o infine, addirittura, da società di consulenza e servizi per le aziende.

Sembra una situazione paradossale, ma le motivazioni si potrebbero individuare nella naturale diffidenza che il mondo del teatro e della cultura in generale hanno nei confronti delle aziende; come sottolineato all'inizio, queste sono realtà molto diverse sia negli obiettivi posti, che nell'agire. Nonostante le stesse organizzazioni culturali, in quanto tali, hanno una struttura aziendale anche se di tipo *no profit*, sono comunque spesso restie nel legare il proprio operato in modo esplicito ad una sfera d'azione di natura economica, che non sia sponsor o finanziamento alla propria attività.

A questo si aggiunge una considerazione di qualità drammaturgica

molto bassa per le rappresentazioni di Teatro d'Impresa, le quali non sono spesso nemmeno considerate parte di un “fare teatro”, ma di semplice strumento formativo che sottostà alle esigenze rigide di una struttura azienedale; quindi senza una libertà espressiva totale non ci può essere vero teatro. Tuttavia per decenni il mondo delle *performing arts* si è battuto per portare il proprio lavoro in luoghi inediti, ha ricercato soluzioni sempre nuove di relazione con la comunità di riferimento, allo scopo di riaffermare un proprio ruolo nella società contemporanea. Se è vero che “*il teatro dovrebbe essere soltanto un incontro tra esseri umani, tutto il resto serve solo a confondere*" come sosteneva Ingmar Bergman, la presenza di uno spettatore e quella di un attore dovrebbe essere sufficiente per considerare teatrale una data azione.

Sarebbe interessante sviscerare il problema, ma richiederebbe un'analisi approfondita di ordine artistico, filosofico e psicologico che esula dagli obiettivi di questo elaborato; inoltre penso che un nodo fondamentale della questione sia da ricercare altrove, ossia nell'ingente sforzo che un'attività di questo tipo comporta. Pensando, infatti, ad un teatro con una propria attività di prosa e con, presumibilmente, diversi progetti nel territorio, è difficile pensare di dedicarsi anche ad un impegno creativo ed organizzativo di questo tipo; ciò spiegherebbe il motivo per cui singoli attori o singole compagnie si dedicano all'attività non disprezzandola.

Posso portare come esemplificativa, l'esperienza di Carlo Presotto, Presidente e Direttore artistico del Teatro Stabile di Innovazione la Piccionaia – I Carrara, il quale si occupa da anni di varie forme di Teatro d'Impresa, ma in modo del tutto collaterale e personale rispetto all'attività dello Stabile. In particolar modo il suo operato nasce da una collaborazione con alcuni insegnanti di Scienze Politiche ed Economia dell'Università degli Studi di Padova per attività di *coaching* in varie realtà impresariali venete; un ruolo, questo, che si sviluppa in due direzioni: una legata alla specificità del laboratorio teatrale e l'altra ad un livello

esperenziale superiore, dove il coinvolgimento del soggetto partecipante aumenta.

Nel primo caso l'azione si traduce in "una specie di seminario interattivo più pratico che teorico sui temi della comunicazione, intesa non come "comunicazoine di marketing" ma come "comunicazione d'impresa" all'interno dell'impresa stessa, tra le persone e tra ruoli, la negoziazione"[43]. Il secondo caso è ancora in forma sperimentale e sfrutta una modalità presa direttamente da un progetto interno al teatro Stabile, che prevede l'utilizzo di audioguide come strumento teatrale inedito ed integrativo all'azione scenica; ciò si traduce in una "performance radioguidata all'interno della comunicazione d'impresa", in cui viene precedentemente preparato "un testo, un audio, che pone delle domande e fa fare delle cose alle persone, mette in gioco le dinamiche di relazione"[44]

Inoltre Presotto mette in luce come solitamente l'interlocutore con le aziende non sia La Piccionaia stessa, ma una serie di aziende di formazione che svolgono questa attività in modo professionale e si servono dell'esperienza dell'attore nelle proprie proposte alle aziende. In particolare una presenza diffusa nel territorio è data dalla rete formativa della Confcommercio di Padova, la quale presenta "vari percorsi sull'approcio per competenze, nella comunicazione ci sono dei corsi molto specifici tipo *il centralino* o altre tipo il *problem solving*. A seconda delle situazioni, possono esserci corsi in catalogo, che sono quelli proposti già chiusi, e poi ci sono dei corsi che invece vengono costruiti apposta"[45].

Infine il Direttore affermare come "non siano tantissime le aziende interessate; c'è la consapevolezza di quanto possa essere utile, però a volte viene considerato un lusso. Però invece ci sono quelli che continuano ad

---

43 Intervista a Carlo Presotto, Venezia, 20/01/2014.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

investire su questo terreno perchè, sono terreni in cui si gioca anche la competitività!"[46]. Ciò significa che nel nostro territorio, soprattutto in momenti di crisi, la domanda non è così forte da portare strutture già consolidate con una loro identità come i teatri, a organizzare Teatro d'Impresa; inoltre questo ruolo sembra ormai già essersi consolidate in altre realtà, le quali si caricano del maggior onere di gestione e fanno da intermediari fra l'azienda e il singolo attore.

46 *Ibidem.*

CAPITOLO QUARTO

CASI STUDIO

"L'incontro dona [...] l'intensità di un qui ed ora in cui le emozioni diventano materia, i sogni acquistano voce e corpo"[47].

(Carlo Presotto)

4.1 La Piccionaia – I Carrara, Teatro Stabile di Innovazione

Le parole di Presotto sono riferite non tanto al momento della messa in scena, quanto al mondo di occasioni in cui una compagnia teatrale e spettatore si possono incontrare per scambiarsi, o meglio donarsi, una ragion d'esser; se il bambino, il giovane, l'adulto ritrovano un momento di magia, di comprensione, di approfondimento e crescita, l'attore trova la sua nel ricevere " la responsabilità dell'agricoltore che affida i suoi semi alla terra[48]", ossia il ruolo di creare i presupposti per lo "sbocciare" civile e culturale dell'individuo.

Questo concetto esprime bene la visione della Piccionaia rispetto al teatro: non solo spazio della rappresentazione, ma "luogo di crescita culturale e civile in cui si praticano concretamente condivisione,

---

47 PRESOTTO C., 2013, *L'arte dello spettatore*, in *31° Rassegna Teatro Ragazzi 2013-2014*, La Piccionaia - I Carrara, Vicenza, 2013.

48 *Ibidem*.

confronto, riflessione ed emozione; uno spazio fisico e mentale in cui lo spettatore diventa protagonista e l'attore si mette in ascolto del proprio pubblico e a lui restituisce visioni, racconti ed utopie"[49]. Dunque è chiaro come l'affidare "i suoi semi alla terra" significhi non soltanto porre le basi per creare un pubblico fedele e appassionato, ma anche formarlo nel senso sin qui analizzato, ossia renderlo un interlocutore attivo e consapevole. La vitalità stessa del teatro è sentita come inscindibile dallo sviluppo di una relazione virtuosa con lo spettatore; lo stesso Presotto evidenzia come il "teatro forma il suo pubblico ma nel formarlo forma anche la sua necessità"[50], riecheggiando un pensiero caro a Mario Apollonio e all'operato del Piccolo Teatro di Milano. Perciò risulta chiaro come gli sforzi creativi ed organizzativi della Piccionaia siano rivolti al tentativo di disegnare un teatro che sia costante punto di riferimento culturale nel territorio, un *teatro necessario*[51].

Se guardiamo, invece, alle origini della Piccionaia, vediamo che si collocano nella vicenda di una delle più longeve famiglie di teatranti d'Italia, i Carrara. Nel 1975, Tommaso Carrara ed Argia Laurini insieme ai figli Titino, Armando ed Annalisa Carrara, trasformano la propria storica compagnia *Teatro del Mattino* nella cooperativa teatrale *La Piccionaia,* ponendo fine anche al nomadismo che aveva caratterizzato il proprio "fare teatro" con il famoso *Carro di Tespi*.

Un importante momento di svolta è rappresentato dalla creazione nel 1983 di una compagnia di teatro ragazzi per volere di Armando Carrara; lo sviluppo di nuovi linguaggi per i giovani è rimasto tutt'oggi uno degli obiettivi primari de La Piccionaia, tanto da esser riconosciuta formalmente

---

49 La Piccionaia – I Carrara, Teatro Stabile di Innovazione, *Chi siamo,* in www.piccionaia.it.

50 Intervista a Carlo Presotto, Venezia, 20/01/2014.

51 *Ibidem*.

nel 1986, dall'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo, come Centro Teatro Ragazzi; oggi rientra nella lista ministeriale dei *Teatri Stabili d'Innovazione per l'Infanzia e la Gioventù*.

Un altra tappa cruciale è la stipulazione, sempre nel 1986, di una convenzione con il Comune di Vicenza per la gestione del Teatro Astra con un progetto dedicato al teatro contemporaneo e per le giovani generazioni. Da ora la costruzione e coltivazine di un rapporto con il territorio si fa ancora più centrale e va a caratterizzare sempre più le scelte artistiche e culturali della Compagnia; scelte che, allo stesso tempo, si intrecciano con una costante ricerca di nuovi linguaggi e modalità espressive.

Infine nel 2001 apre un nuovo spazio di lavoro a Villa dei Leoni a Mira, intrecciando così un nuovo rapporto anche con la comunità veneziana di riferimento.

Tra le personalità cardine dell'organizzazione sono da ricordare: Carlo Presotto, Presidente e Direttore artistico dal 1999, il quale collabora nella produzione di spettacoli con lo stesso Titino Carrara e lo scenografo Mauro Zocchetta, inoltre svolge una propria attività di ricerca legata al teatro di confine tra le generazioni; Ketti Grunchi, la quale, dopo una lunga collaborazione con Armando Carrara, sviluppa un percorso artistico autonomo dedicato al pubblico dell'infanzia e conduce un consistente lavoro di formazione con gli adolescenti ed i giovani, attraverso una serie di laboratori; anche Marco Artusi, proveniente dalla collaborazione con Armando Carrara, approfondisce i temi legati all'adolescenza attraverso diverse collaborazioni artistiche; infine Paola Rossi collabora al percorso artistico di Carlo Presotto e cura una serie di progetti di Teatro Ragazzi e di videoteatro, oltre a collaborare con L'Osservatorio dell'Immaginario e cura i percorsi teatrali in Villa Valmarana "Ai Nani" di Vicenza. Per quanto riguarda la direzione, essa fu inizialmente condotta da Tommaso Carrara, passando nei primi anni Ottanta ad Annalisa Carrara, e dal 1999 a Pierluigi Cecchin, già responsabile del Teatro Astra di Vicenza.

Oggi La Piccionaia si configura come "una rete di professionisti

accomunati dal progetto di costruire e diffondere la cultura del teatro con particolare attenzione alla nuove generazioni, realizzando spettacoli, laboratori, eventi performativi e progetti culturali che narrano la realtà contemporanea, le sue tensioni, la sua complessità"[52]. Una struttura, dunque, vasta e vitale, giunta a gestire anche la stagione teatrale per ragazzi del Comune di Padova, di Arzignano e di Valdagno, con lo spazio *Rassegne*.

4.1 a Un territorio da formare

Da ciò che è stato detto, si comprende bene come le attività svolte dalla Piccionaia siano molteplice e variegate, ma si possono riassumere in cinque gruppi di riferimento: il Teatro Ragazzi; una stagiona di prosa rivolta al contemporaneo; narrazioni e readings; conferenze-spettacolo ed infine una serie di progetti speciali innovativi.

La gestione di un Teatro Ragazzi deriva da una definizione d'intenti che connota fin da subito l'agire della Compagnia, non un ripiego o lo sfruttamento di un mercato, ma un vero progetto artistico-pedagogico, espressione di un'appassionata ricerca poetica e drammaturgica. Una scelta, quella di fare teatro per e con i bambini, che implica l'aver maturato un rispetto per l'intelligenza e le particolari strutture di ascolto e comprensione di questo pubblico e una curiosità verso i loro sogni, aspettative, problemi, punti di vista, nell'intento di tradurli nel piacere condiviso della risata, della sorpresa, della bellezza, della fascinazione, dello svelamento, ma anche della riflessione problematica. Da un punto di

---

52 La Piccionaia – I Carrara, Teatro Stabile di Innovazione, *Chi siamo,* in www.piccionaia.it.

vista pratico, tale obiettivo si esplicita nella costruzione di una rassegna nazionale di Teatro Ragazzi rivolta al mondo della scuola, dai nidi alle superiori, giunta oggi alla sua trentunesima edizione; inoltre viene organizzato un programma domenicale di teatro per le famiglie ed infine una serie di laboratori e progetti speciali che coinvolgono direttamente il mondo della scuola. Questo comparto di attività è chiaramente legato al tema dell'educazione del fanciullo, la quale richiederebbe un'intera trattazione riservata, tuttavia gli intenti di tale eleborato sono rivolti più specificatamete all'analisi del rapporto con fascie d'età superiori.

Sempre al mondo del bambino sono dedicate le narrazioni, ossia letture animate a teatro, in collaborazione con le biblioteche, come il progetto "Lo scaffale delle storie"; come magnificamente espresso dalla Piccionaia stessa, l'importanza di queste attività sta nel fatto che

> "*narrare significa creare con le parole, incantare con gli occhi e inventare un mondo invisibile di immagini collettive. E' l'arte più antica del mondo, che non si può insegnare, non si può spiegare. Si può solo ascoltare, farsi portare nel mondo delle storie che non hanno tempo e che un giorno, ognuno, con le proprie parole e i propri occhi, potrà riraccontare*"[53].

Di questa natura sono anche le conferenze-spettacolo, gestite soprattutto da Carlo Presotto e Matteo Balbo, dove attori e divulgatori, improvvisano, ballano, coinvolgono e divertono il pubblico, in una formula originale in cui attori e spettatori "portano insieme" la loro esperienza a costruire un nuovo significato, non a caso tali conferenze-spettaccolo nascono spesso da attività laboratoriali con le scuole stesse, in modo da

---

53 La Piccionaia – I Carrara, Teatro Stabile di Innovazione, *Spettacolo*, in www.piccionaia.it.

utilizzare il teatro come strumento di approfondimento curriculare, rendendolo vivo e reale.

Ma ciò che forse più interessa ai fini della presente analisi è la seconda sfera d'interesse presa in considerazione, che, invece, deriva dalla "svolta al contemporaneo" a cui il Teatro perviene nella seconda metà degli anni Ottanta, con la presa in gestione del Teatro Astra. Tale decisione è stata, in parte, conseguenza di una strategia di caratterizzazione rispetto all'offerta teatrale e culturale della città di Vicenza, la quale si estende anche all'attività del Teatro Olimpico di Vicenza e del Teatro Comunale della Città di Vicenza. Come riportato da Sergio Meggiolan, uno dei responsabili dell'odierna rassegna di prosa: "negli ultimi 6 anni il Teatro ha cercato di svilupparsi con un'identità molto precisa: è stato fatto tutto un lavoro di educazione al pubblico fino ad arrivare alla programmazione di una stagione prettamente di teatro contemporaneo, con alto contenuto di sperimentazione e con un'essenza di nuovi linguaggi" con l'obiettivo "di riuscire a portare il pubblico con te a riflettere su alcuni argomenti sociali importanti. [...] Sappiamo di poter continuare così, nel senso che per ora l'identità del Teatro è proprio questa: un luogo in cui tu vai a vedere cose assolutamente uniche che non puoi vedere in altri teatri, perchè per dimensione, per tipologia di spettatori, [...] è diventato un contenitore in cui vedere l'innovazione"[54]. Queste parole danno un quadro chiaro di quella che è la visione che guida le scelte del Teatro nel campo della prosa per adulti; ovviamente in scena vengono portati soprattutto spettacoli prodotti dalla Piccionaia[55], ma grande apertura è rivolta alle espressioni

---

54 Intervista a Sergio Meggiolan, Vicenza, 16/12/2013.

55 La Piccionaia, in qualità di Teatro Stabile di Innovazione, ha una sua propria produzione legata al Teatro Ragazzi e alla prosa contemporanea. Tali spettacoli vengono poi inseriti in un più ampio cartellone nella stagione del Teatro Astra e di Villa dei Leoni, entrambi spazi formalemente gestiti dalla Piccionaia.

più innovative del panorama di ricerca italiano; giungendo alla creazione di un cartellone riconoscibile, con programmazioni unite da un filo rosso, una progettualità che rafforza l'identita del Teatro stesso e che si esplicita nella scelta di un tema, di una chiave di lettura sul contemporaneo. Ad esempio, per la stagione 2013-2014 è stato approntato il titolo: *Siamo Umani*; con l'intento di creare una rassegna che abbia "al centro l'essere umano: insieme vincitore e perdente, vittima e carnefice, oppressore ed oppresso, santo e diavolo. Per raccontare un'umanità multiforme, a volte estrema, ma nella quale sempre tutti noi siamo chiamati a riconoscerci [...]. Un progetto inevitabilmente "politico" che mette in gioco la respondabilità di ciò che siamo e di ciò che scegliamo di diventare, nell'infinita gamma di possibilità spalancate dal nostro tempo"[56].

Anche in questo caso, alla gestione di una stagione teatrale vengono aggiunte ed organizzate tutta una serie di attività, legate al suddetto intento di formare un pubblico in grado di leggere ed assimilare i nuovi linguaggi espressivi e da qui trarne beneficio come cittadino. La principale esperienzia laboratoriale progettata, va sotto il nome di *FABBRICATEATRO* ed è gestita dalla direzione artistica di Ketti Grunchi. Si codifica come una proposta di formazione teatrale a cadenza settimanale dedicata al mondo giovanile dai 16 ai 35 anni, costruita in stretta sinergia con la stagione e il Polo Giovani B55[57]. Lo scopo è innanzitutti quello di trasmettere ai patecipanti il significato di cosa vuol dire "fare teatro", non tanto creare attori e attrici, pertanto la direzione si sofferma nel sottolineare come per

---

56 ZANOTELLI N., MEGGIOLAN S., 2013, *homo sum*, in *Stagione 2013/14 - Siamo Umani*, Teatro Astra, La Piccionaia - I Carrara, Vicenza, 2013.

57 Il Polo Giovani B55 è uno spazio attiguo al Teatro Astra costituito da tre sale polifunzionali attrezzate per proiezioni cinematografiche, prove teatrali e performative in genere, workshop, lavori di gruppo, piccoli congressi, meeting. Al piano inferiore sono presenti quattro sale ed un open space, utilizzabile per attività non strutturate e di socializzazione.

partecipare “non sono richieste abilità particolari o esperienze precedenti: solo curiosità ed amore per il teatro”[58]. Perciò alle lezioni di tecnica a livello fisico e di movimento, di drammaturgia e di storia sull'esperienza fatta, i giovani assistono agli spettacoli, incontrano gli artisti della stagione per un aperto confronto e partecipano a workshop. Infine, al termine del percorso è previsto un momento di resistuzione aperto al pubblico con un allestimento al Teatro Astra.

Altre occasioni di formazione del pubblico sono gli incontri con gli artisti prima o dopo la messa in scena, organizzati per “trovare un modo per dare allo spettatore presente quel giorno, un momento di riflessione all’interno di una comunità che vive un'esperienza, perchè vuole condividere un'esperienza”[59]. Oppure, altre possibilità sono offerte dal corso di critica teatrale “L’arte dello spettatore” e dal progetto “Prima e dopo il sipario”, consistente in una serie di seminrai di aggiornamento per insegnanti e genitori.

Infini vorrei portare all'attenzione un'interessante sperimentazione che sta portando avanti La Piccionaia, dal nome *Silent Play - Silent Lab,* grazie soprattutto all'interesse del Presidente Carlo Presotto. Il progetto consiste nella registrazione di una serie si audioguide da parte degli attori, dai contenuti differenti a seconda delle finalità delle stesse, un'idea che parte dalla convinzione che tale strumento crea una dimensione di condivisione in cui ogni spettatore diventa attore di un gioco di cononoscenza, di relazione, di espressione.

Ad esempio, nel programma *Silent play 01: la città invisibile* le radioguide sono utilizzate a scopo turistico-culturale, in particolar modo alla scoperta di luoghi e storie inedite della città. L'esperienza è indirizzata da un conduttore teatrale, il quale porta lungo le strade lo spettatore

---

58 *Siamo Umani*, Teatro Astra, La Piccionaia - I Carrara, Vicenza, 2013.

59 Intervista a Sergio Meggiolan, Vicenza, 16/12/2013.

munito di cuffiette secondo un ritmo nuovo; ed ecco che "si parte all'avventura, lo spazio si trasforma. La colonna sonora aiuta a scoprire particolari, ad ascoltare l'armonia nascosta di un luogo, le voci sommesse, coperte dal rumore di fondo del quotidiano"[60]. Le audioguide turistiche vengono, quindi, utilizzate al di fuori dei tradizionali circuiti artistici, museali, storici, assumendo una nuova valenza culturale, "attivando processi di indagine sulla memoria mette in scena gli spazi urbani ed architettonici"[61] dando nuova vita e valore non solo alla città, ma alla stessa esperienza. Altro programma analogo è *Silent Play 02: stasera UNESCO Comune di Vicenza,* prodotto per l'Assessorato alla cultura del Comune di Vicenza nell'estate 2012, si compone di tre diversi percorsi audioguidati, con azioni teatrali e di danza urbana. I percorsi, progettati da Carlo Presotto e Paola Rossi, sono condotti dal perfomer Matteo Balbo, accompagnato da hostess e steward della Piccionaia. I tre percorsi sono dedicati alla riscoperta dei siti Unesco minori della città, in un gioco tra architettura e citazioni cinematografiche, letterarie e musicali. In questo caso, dunque, si ha una vera e propria "messa in scena urbana", in cui il teatro esce dai suoi tradizioneli ambiti spaziali per scendere tra le piazze e le strade. Qui l'elemento formativo va in due direzioni, un'acquisizione di nozioni storico-artistiche sul luogo in esame e un avvicinamento "indiretto" all'ambito teatrale e quindi allo sviluppo di quella consapevolezza a lungo, qui, trattata.

Una variazione del progetto è rappresentata dal programma *Silent Play – Silent War*: un'interessante esperienza di ricostruzione storica che da la "possibilità di ricreare, con le performance degli attori e la colonna sonora, un percorso di esperienza in prima persona" e così permettere "un nuovo modo di incontrare i luoghi "teatro" del primo grande conflitto

---

60 Silent play. Percorsi teatrali audioguidati, *Progetti*, in http://carlopresotto.wix.com

61 *Ibidem*.

mondiale”[62]. Dunque, anche qui vengono costruite performances legate a siti particolari in cui si è svolta la vita quotidiana dei soldati dai due lati del fronte e si sviluppa coinvolgendo attori del Trentino Alto Adige, del Veneto e del Friuli Venezia Giulia in una sorta di "spettacolo diffuso"[63].

Infine, per completezza, accenno anche al progetto *La fiaba, istruzioni per l'uso*, in cui l'audioguida viene utilizzata come strumento per la costruzione di un percorso all'interno del mondo della fiaba; in questo caso La Piccionaia costruisce, anche fisicamente, il tragitto da effettuare all'interno del contesto della struttura teatrale. In questo modo gli spettatori entrano “in un territorio incantato fatto solo di suoni. Le istruzioni ripropongono l'antico cammino della fiaba di magia. Incontri da fare, ostacoli da evitare, prove da superare ed alla fine il ritorno da festeggiare”[64]. Alcuni soggetti sviluppati sono “I tre porcellini” sul tessuto delle relazioni; “Il gatto con gli stivali” sulle trasformazioni e “L'augellin belverde” sui desideri; inoltre alle proposte già esistenti si aggiungono quelle create con i bambini attraverso percorsi di laboratorio.

Concludo con alcune parole di Meggiolan che ben riassumono la volontà del Teatro:

> “La differenza tra andare a teatro per divertirsi o passare una piacevole serata e quello che forse facciamo noi o vorremmo fare, è proprio di fare del teatro un luogo di progetto, un progetto comunitario in cui tu vai ad assistere a delle cose anche scomode ma di cui è bene parlarne, magari anche con soggetti che non ti piacciono ma che ti costringano ad indagare sui motivi per cui una cosa non va bene, o che comunque creino

---

62 *Ibidem*.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

una discussione, noi pensiamo che ci sia la necessità di uno sguardo attivo, molto attivo. Senza il pubblico non ci sarebbe il teatro e viceversa, quindi lo scambio è fondamentale"[65].

4.2 Elfo – Puccini, Teatro d'Arte Contemporanea

Inserire il teatro Elfo Puccini di Milano nella presente tesi è stata una scelta dettata innanzitutto dalla vicinanza d'intenti che quest'ultimo ha con l'esperienza sopra descritta della Piccionaia, in cui l'elemento di più diretto contatto è chiaramente la scelta artistica di strutturare un calendario di prosa sul contemporaneo e di proporsi sul territorio come punto di riferimento privilegiato per lo sviluppo e il mantenimento di un ambiente innovativo e di ricerca.

Tuttavia, nello stesso tempo, i due teatri sono caratterizzati da profonde differenze, per le quali è possibile definire un diverso approccio all'ambito della formazione del pubblico e della diffusione di una consapevolezza condivisa nella comunità di riferimento. Quindi il secondo motivo della scelta è la possibilità di analizzare i temi considerati in una situazione differente, ma omogenea, rispetto alla prima.

Infine un ultima motivazione è stata dettata dal legame diretto con cui l'Elfo si pone, nei confronti dell'esperienza del Piccolo Teatro di Milano, cil quale rappresenta il punto d'inizio di qualsiasi discorso moderno sul ruolo civile, sociale e culturale del teatro nella società contemporanea.

La Compagnia dell'Elfo viene fondata nel 1973 per volontà di un gruppo di giovani attori e amici sulla scia dei grandi mutamenti di quegli

---

65 Intervista a Sergio Meggiolan, Vicenza, 16/12/2013.

anni; un'origine, dunque, che si intreccia intimamente con la Milano "alternativa" degli inizi anni Settanta, che faceva da scenario quotidiano alla rivolta giovanile e sociale, nasce, quindi, con l'obiettivo di trasformare le idee e le speranze di quel gruppo, in vita e lavoro artistico autogestito. Il nucleo più solido è rappresentato da Gabriele Salvatores, Ferdinando Bruni e da ragazzi più o meno ventenni, tra cui Cristina Crippa, Luca Toracca e Thalia Istikopoulou, a cui si aggiungono presto Elio De Capitani, Ida Marinelli e Corinna Agustoni, andando a creare un gruppo coeso giunto sino ai giorni nostri quasi inalterato,[66] cosa estremamente difficile nel mondo del teatro, ma che ha permesso un'evoluzione organica e continuativa nella progettualità dell'Elfo. La Compagnia si caratterizza fin da subito come luogo di produzione indipendente e atipico, estraneo ai mondi interni del teatro, divenendo il simbolo di una nuova generazione, crocevia di giovani artisti e vero e proprio fenomeno sociologico, recitando in centri sociali e teatri alternativi[67].

L'anno di svolta è rappresentato dal 1978, ossia quando Fiorenzo Grassi e Gianni Valle aprono il Teatro di Portaromana, che diviene luogo privilegiato per gli spettacoli della Compagnia, tuttavia sarà solo l'anno successivo ad arrivare la prima vera sede: l'Elfo di via Ciro Menotti.

Un altro momento di grande importanza è 1992, quando Il Teatro dell'Elfo e quello di Portaromana uniscono l'attività per creare finalmente una struttura stabile dal nome *TEATRIDITHALIA Elfo e Portaromana Associati,* in cui mantenere un repertorio di grandi spettacoli di successo e allo stesso tempo fare innovazione attraverso una scelta di linguaggio, di

---

66 Il principale abbandono sarà quello di Gabriele Salvatores nel 1989, anno in cui passò definitivamente alla produzione cinematografica.

67 Il primo teatro alternativo di Milano, il Teatro Uomo, luogo mitico della vita culturale di Milano di quegli anni aperto da Fiorenzo Grassi; il Teatro Officina; il Teatro Verdi e di nuovo il Teatro Uomo, nella grande sede di via Gulli.

autori e di spettatori assai radicale. Come lo stesso De Capitani afferma: “voleva assolutamente essere un luogo del teatro del nostro tempo. Dovevamo dargli una riconoscibilità immediata e anche provocatoria, capitalizzando il meglio dell'esperienza di Elfo e Portaromana”[68].

Il lavoro del Teatro è caratterizzato per una costante attenzione alla drammaturgia contemporanea, soprattutto quella più dura e radicale, facendo un lavoro sui testi, per ricondurli alle proprie esigenze e a quelle del contesto: della città, del periodo e del pubblico. Di conseguenza non stupisce che il riferimento primo sia stato sempre la Germania, “il cuore delle "rovine d'Europa", il limbo delle tragedie di ieri e della ricerca di un possibile futuro, con lo sguardo alla Schaubühne di Peter Stein, agli intellettuali e agli artisti di quella nazione”[69]. Quindi saranno molti gli autori di lingua tedesca amati e portati in scena: George Büchner, Frank Wedekind, Botho Strauss, Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller, accompagnati da grandi poeti , quali Rimbaud, Mishima, Camus, Copi, Koltes, Ginsberg, Berkoff e Pasolini. I classici sono invece rari, ma più volte viene trattato Shakespeare, interprete immortale del vivere umano, affrontato dapprima col *Sogno di una notte di mezza* estate e poi con l'*Amleto*.

Infine l'Elfo vive un ultimo momento di grande riassetto con il definitivo trasferimento nella sede di Corso Buenos Aires 33 il 5 marzo 2010, dove potrà esprimere appieno le proprie potenzialità in uno spazio ampio e ben fornito; esso infatti è munito di tre sale (Shakespeare, Fassbinder, Pasolini) moderne e tecnologicamente avanzate, nonché di

---

68 DE CAPITANI E., *La nostra storia*, in Elfo Puccini, Teatro d'Arte Contemporanea, in http://www.elfo.org.

69 CALBI A., *Il teatro come sogno cosciente. La bella utopia: il Teatro dell'Elfo*, in Elfo Puccini, Teatro d'Arte Contemporanea, in http://www.elfo.org.

numerose aree per il lavoro collaterale (laboratori, sartoria, magazzino, sala di registrazione, regie tecniche audio-video-luci, uffici e sale riunioni). Un cambiamento, questo, risultato del consolidamento del proprio ruolo e della propria attività nel panorama multiforme che è lo scenario teatrale milanese.

4.2 a Un “arcipelago formativo”

Parafrasando una celebre espressione di Eugenio Barba, in questo caso l'arcipelago è riferito al numero di teatri presenti nella città di Milano, ciascuno con proprie caratteristiche istituzionali, artistiche e progettuali, che, pertanto, rivolgono la propria offerta ad uno specifico pubblico e quindi attuano attività formative differenti, in un sistema di equilibri, convivenza ed integrazione reciproca.

Quindi l'Elfo si colloca in questo contesto come il teatro della contemporaneità rivolto all'internazionale; ha, infatti, evidenziato Fiorenzo Grassi in un'intervista gentilmente concessami: “Chi vuole vedere il grande teatro della tradizione ha, a Milano, un altro punto di riferimento che è il Teatro Carcano, che è un teatro grande di dimensione, che può soddisfare quel bisogno lì, perche fa venire le compagnie che fanno un repertorio, diciamo, più appetibile. Noi peraltro nello svolgere la nostra funzione pubblica, e questo è un altro elemento importante che va all’indirizzo della ricerca nel pubbico, manteniamo il nostro repertorio e ci modelliamo sul modello della Schaubűne di Berlino”[70]. Fin dalla prima stagione l'Elfo ha formato un pubblico diverso da quello di tutti gli altri teatri milanesi, cercando un proprio posto, una nicchia in cui sviluppare

---

70 Intervista a Fiorenzo Grassi, Milano, 10/10/2013.

un linguaggio autonomo.

Come visto in precedenza, l'Elfo si pone in linea con l'esperienza del Piccolo e questo lo si percepisce soprattutto nell'attenzione verso la creazione di un pubblico attento e appassionato, nella consapevolezza che "l'arte del teatro richiede l'arte dello spettatore" e fa "teatro in una città, per formare un pubblico, e non il "successo" di pubblico"[71]. Il legame con il teatro di Grassi e Strehler viene ben riassunto dallo stesso De Capitani quando afferma che "l'elemento di novità del nostro teatro era nella sua identità, assai lontana dai teatri borghesi tradizionali e dai teatri di puro intrattenimento, ma neppure un teatro d'*essai* dedicato esclusivamente alla ricerca. Mentre era senz'altro figlio della tradizione di teatro nazional-popolare portato in Italia dal Piccolo di Strehler, ma legato alle sue origini di luogo alternativo, di confine, di teatro autogestito"[72]. E infine Fiorenzo Grassi quando ricorda: "il Piccolo Teatro non era soltanto un luogo dove si creava dell'arte per tutti, era un luogo dove quest'arte veniva canalizzata e proposta, indirizzata ad un territorio che, grazie ai suoi operatori, scandagliava minuziosamente andandoseli proprio a cercare lì gli spettatori. Questa lezione così importante è stata assimilata da quasi tutti I teatri che sono nati dopo. [...] Per un teatro d'arte la formazione del pubblico deve essere un obbiettivo fondante"[73].

Rapportandoci con la vicenda della Piccionai di Vicenza si potrebbero fare alcune considerazioni importanti. Innanzitutto sottolineando una differenza sostanziale nella gestione del pubblico, l'Elfo infatti indirizza i propi sforzi formativi ad un particolare segmento di pubblico e così anche le attività collaterali, mentre lo Stabile d'Innovazione attua un più ampio

---

71 DE CAPITANI E., *La nostra storia*, in Elfo Puccini, Teatro d'Arte Contemporanea, in http://www.elfo.org.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*.

spettro di proposte culturali che si inseriscono in una “politica territoriale” di più ampio respiro, nonostante la contemporaneità sia anche qui l'elemento portante della ricerca.

Per chiarire il concetto è forse utile rifarsi nuovamente alle parole del Direttore responsabile dell'Elfo: “In una città di provincia le cose vanno diversamente, nel senso che ancora siamo legati all’abbonamento con il posto fisso, lo spettatore acquista il mobile perché vuole sempre quel posto lì, quel palco lì, perché lo considera un po’ come suo anche se solo temporaneamente per quella sera lì. É rimasto il retaggio dei teatri sociali che erano un un po’ la casa dell’intrattenimento dei loro possessori, lo spettatore quindi forse si abbona a più rassegne: alla lirica, alla prosa, alla danza e quindi vede più cose. Questo spettatore, antologicamente, è più informato di uno spettatore di un area metropolitana, mentre quest’ultimo approfondisce maggiormente la storia di un artista, la storia di un teatro, la storia di uomini che fanno teatro”[74].

74 Intervista a Fiorenzo Grassi, Milano, 10/10/2013.

APPENDICI

APPENDICE I: interviste

Intervista 1: Carlo Presotto

Intervista a Carlo Presotto, Presidente e Direttore artistico del Teatro Stabile di Innovazione La Piccionaia – I Carrara, Venezia, 20/01/2014.

Di questi due testi che prendiamo in esame, possiamo dire che uno contine l'altro, si tratta di due lavori relativi ad un rapporto di comunicazione con il committente istituzionale, quindi con il comune e un riflessione anche interna su che cos'è la formazione del pubblico.

Partiamo da A*ppunti per il teatro nella riviera del Brenta* è un articolo in cui parla proprio della relazione con il modello del pesce nell'acqua, del rapporto tra il teatro e il contesto in cui vive e quindi il tema delle nicchie, il tema del filo con la vitalità del teatro, quindi il teatro forma il suo pubblico ma nel formarlo forma anche la sua necessità. È un tema che sosteneva anche Appollonio nella storia della partenza del Piccolo, quando c'erano anche Grassi e Strehler, il concetto che un teatro si alimenta del proprio pubblico: "Che ruolo ha il teatro, quali sono le azioni per farlo quindi l'alfabettizzazione del linguaggio dello spettacolo dal vivo, ecc…" luoghi pubblici ed analoghi: conservatorio, cinema, mostre, centri sociali e parrocchie.

E' meglio che ci fermiamo al recente passato, c'è un progetto di teatro per le nuove generazioni a Mira e l'idea appunto della *città paesaggio* e ripensare lo spazio e il tempo in un disegno, appunto, della permanenza in un teatro come luogo di ascolto. Mi sembra che questo spazio di ragionamento possa essere utile.

Ma questo è stato redatto da Lei per quale soggetto?

È uno studio realizzato all'interno della Compagnia come Direttore artistico, quindi condiviso con le altre direzioni e poi presentato ai soggetti istituzionali per impostare il lavoro che ha portato al rinnovo dell' attività.

Come si inserisce il Suo lavoro nell'ambito della formazioni del giovane-adulto?

In questo momento con i giovani adulti, gli aspetti su cui sto lavorando sono la foemazione in ambito non tanto scolastico, perché non mi sembra che le scuole siano tanto facili come interlocutori per questo tipo di percorsi culturali, le realtà formali sono i gruppi parrochiali, i centri sociali, e le associazioni giovanili tipo Arci-ragazzi e animatori; che sono tre dimensioni completamente diverse tra loro.

Nell'ambito dei gruppi di tipo parrocchiale c'è una strutturazione, anche molto interessante, perchè è relativamente recente il dialogo fra teatro e Azione Cattolica sul tema della formazione dei giovani adulti ,quindi un età tra i 14-18 ma soprattutto, io direi, 18-30 e c'è molto interesse e vedo tanto interesse anche in ambito di volontariato cattolico per esempio il rapporto con la Caritas, con chi fa volontariato sociale e l'usare il tetro come strumento per dare voce alle esperienze e anche come luogo di animazione, si può predere ad esempio tutto il progetto salesiano, quindi questi sono gli ambiti dei gruppi formali.

Gruppi relativamente formali sono invece quelli dei centri sociali, a Vicenza per dire, nascono dal rapporto con il movimento NoDalMolin che è un movimento politico e sociale. Per fare un esempio di cosa significa questa coalizione con il pubblico: il Movimento si pone il tema del rapporto tra legalità e Stato e confronto tra movimenti spontanei e "formattato"; noi, la Piccionaia, realizziamo dei laboratori sul tema dei conflitti sociali e delle

forme di rappresentazione di tali conflitti, che approdano a delle forme di narrazione: il racconto, proprio, della vicenda NoDalMolin sotto forma di teatro civile, fatto da Giuliana Musso e sotto forma di performance interattiva curata da me. Alla fine di questo percorso ospitiamo al Teatro Astra di Vicenza l'Antigone: un percorso che si chiama ALEXIS (progetto: Alexis, una tragedia greca), lo spettacolo di Motus, che parla dei conflitti sociali nella Grecia contemporanea. Alla fine di questo l'attrice di Motus esce e recita il monologo di Antigone, che è parte di Alexis, all'interno della manifestazione dei Draghiribelli, che sarebbe il movimento di occupy.

E questa è formazione del pubblico; non lo è certamente nei criteri tradizionali di corso di teatro, però sono anche temi importanti, perché, ad esempio, lo stesso spettacolo di Motus si avvaleva della matrice di Judith Malina. Per cui direi che è interessante che attraverso il teatro, l'esperienza dell'attivismo americano degli anni Sessanta, va con un movimento antimilitarista contemporaneo di giovani artisti del 2011. Il teatro fa da strumento all'interno di questa connessione e alimenta il suo esistere.

L'ultimo è quello con relazioni con associazioni tipo *Libera, Arci* e con tutte quelle dimensioni in cui il teatro può diventare luogo di elaborazione di tematiche e di argomenti.

Quindi l'aspetto sociale e civile, un aspetto che abbiamo praticato nell'ultimo periodo in termini forse più urgenti di quelli sui linguaggi, ma quello che è sempre stato presente è l'incontro e la frequentazione di artisti che vengono ospiti. Per cui noi organizziamo sempre incontri, quando i tecnici smontano creiamo dei confronti con gli artisti, con chi vuole del pubblico e questo, per esempio, ha creato delle occasioni molto interessanti anche a Villa dei Leoni, con tutta un nuova generazione, da Marta Cuscunà agli attori di Sud Costa Occidentale e con questo noi aiutiamo la formazione del pubblico dei giovani adulti.

Per quanto riguardo il Teatro d'Impresa, è un tema molto interessante

perche spesso c'è un teatro d'impresa che spesso però più che teatro d'impresa è impresa teatralizzata; un esempio tra questi, è Enrico Bertolino che è un formatore di impresa che fa anche spettacolo.

Nel mio caso le attività che ho fatto nascono da due livelli di collaborazioni: una come coach, con alcuni insegnanti di padova di scienza politiche e d' economia, che a volte mi chiedono di fare coaching a gruppi di realtà d'impresa, quando serve una esperienza specifica nel laboratorio teatrale da mettere in gioco, cioè la comunicazione; e all'interno di questi spazi ho due livelli di intervento, uno informativo, che è una specie di seminario interattivo più pratico che teorico sui temi della comunicazione, intesa non come "comunicazoine di marketing" ma come "comunicazione d'impresa" all'interno dell'impresa stessa, tra le persone e tra ruoli, la negoziazione.

Con il secondo livello invece faccio fare un'esperienza. Solitamente ricevo una richiesta di aiuto per costruire una presentazione per un convegno o per una situazione istituzionale, allora viene fatta la regia del discorso e la drammaturgia.

Adesso sto sperimentando una nuova tecnica, cioè l' uso di una performance radioguidata all'interno della comunicazione d'impresa. Fin'ora è ancora in fase di prova ma ho già provato a sperimentare l'uso delle raudiogiude all'interno di un seminario di formazione per insegnanti ed educatori.

In cosa dovrebbe consistere questo tipo di performance?

Io prepraro un testo, un audio che pone delle domande fa fare delle cose alle persone, mette in gioco le dinamiche di relazione, per esempio dico: "tutti quelli che preferiscono il giallo da una parte, il rosso da un'altra, poi dico tra quelli che preferiscono il giallo chi risponde si a questa domanda? chi risponde no a quest'altra domanda?" Metto in gioco le relazioni e poi creo dei veri e propri giochi, quasi dei role-playing con la

radioguida.

E questo sempre esclusivamente all'interno dell'ambito aziendale?

Sì, diciamo che io non intervengo direttamente in impresa, ma vengo chiamato da alcune realtà che fanno formazione in termini strutturati e che hanno bisogno, a volte, della mia competenza specifica da mettere in gioco, per esempio un mio allievo di scuola di teatro che fa il formatore aziendale a volte mi chiede semplicemente un cosiglio sulle sue proposte, altre volte invece vengo chiamato a lavorare con le imprese con cui sta facendo dei percorsi.

Ma quindi le imprese sono sensibili su questo tema?

C'è una realtà a Milano che si chiama *Teatro d' Impresa,* di cui io non ho notizie del tutto positive perché come dicevo prima mi sembra più impresa che teatro, io diffido di chi insegna teatro senza farlo, perché quando sai fare una cosa allora puoi insegnarla.

Un soggetto molto valido che voglio portare in evidenza è la società di formazione, la rete formativa della Confcommercio di Padova, per cui, appunto, ho collaborato varie volte; per esempio sull'area risorse umane ci sono vari percorsi sull'approcio per competenze, nellla comunicazione ci sono dei corsi molto specifici tipo *il centralino* o altre tipo il *problem solving.* A seconda delle situazioni, possono esserci corsi in catalogo, che sono quelli proposti già chiusi, e poi ci sono dei corsi che invece vengono costruiti apposta.

Non è che siano tantissime le aziende interessate; c'è la consapevolezza di quanto possa essere utile, però a volte viene considerato un lusso. Però invece ci sono quelli che continuano ad investire su questo terreno perchè, sono terreni in cui si gioca anche la competitività!

Ho collaborato anche con questa associazione: *Master, mediazione*

allo sviluppo. Un altro soggetto con cui ho collaborato sempre su questi contesti qui, sempre con l'Università di Padova: l'associazione *Must.*

Creata dall'Univesità? Che Facoltà?

È un associazione costituita in interfacoltà da docenti, nasce da una scuola estiva che veniva realizzata ogni anno, io sono stato alla scuola estiva nel 2010 o 2009. Ecco per dire il tipo di collaborazioni, che sono relativamente sporadiche.

Poi mi è capitato anche di curare della comunicazione per il Consumer, tipo *show case* di presentazione prodotti o cose del genere, ma questo rientra nella pubblicità.

Sono attività personali, che poi si connettono con la Piccionaia, però non sono la *mission* del Teatro Stabile di Innovazione.

Intervista 2: Sergio Meggiolan

Intervista a Sergio Meggiolan, responsabile Teatro Astra di Vicenza, Vicenza, 16/12/2013.

Qui a Vicenza facciamo due attività formative importanti: uno è un laboratorio teatrale chiamato *FABBRICATEATRO* ed è un'attività formativa per giovani che vogliono ascoltare nuovi linguaggi, quindi rivolta a coloro che desiderano vedere e fare spettacolo. Partiamo dal presupposto però che non si possa andare in scena senza conoscere prima cosa c'è nella scena nazionale, quindi parte integrante del percorso formativo è la visione degli spettacoli. I ragazzi quindi non devono solo fare lezioni di teoria, in termini di tecnica come arte e attori, ma devono anche venire a vedere gli spettacoli. Spesso alcuni artisti della stagione incontrano anche gli studenti di queste scuole al pomeriggio e con loro fanno laboratori sulle varie forme di teatro, che possono essere laboratori di teatro a livello fisico ma anche di movimento, di drammaturgia o laboratori in cui si racconta l'esperienza fatta. Comunque questo è il primo lavoro che facciamo con i ragazzi delle scuole superiori e che frequentano i primi anni di università ed è questa la nostra fascia d'età di riferimento.

Risulta quindi essere un'attività formativa che facciamo allo scopo non solo di scrutare nuovi linguaggi, facendo sì che i ragazzi apprendano nuove tecniche in modo pratico, ma anche che si avvicini un nuovo pubblico, dato che siamo molto interessati alla comunicazione tra le parti. Dobbiamo ricordarci che questi ragazzi sono anche studenti di scuole superiori e universitari che raccontano le loro esperienze ai loro coetanei e di conseguenza diffondono l'idea teatro a cui noi teniamo.

L'altro lavoro che noi facciamo con il pubblico consiste nel fare incontrare la compagnia, al termine dello spettacolo, con gli spettatori. Successivamente ad una prima parte, in cui si assiste allo spettacolo e dopo, pausa di dieci minuti, avviene l'incontro, in maniera tale che si possa riflettere su quanto visto e si possa anche indagare o porre domande su

dubbi inerenti lo spettacolo.

Siamo reduci da uno spettacolo molto coraggioso di Fanny & Alexander, che hanno presentato *Il discorso giallo* qua a Vicenza, quest'ultima è la compagnia che in italia in questo momento è "La Ricerca", non ci sono altre compagnie che fanno ricerca a quel livello. Si tratta di uno spettacolo anche scomodo e che comunque non accontenta i gusti del pubblico, ma che mette in evidenzia un punto di domanda, il pubblico non deve per forza vedere una cosa bella, ma qualcosa di interessante e che lo faccia riflettere.

In più poi c'è tutta la parte di comunicazione e di richiamo, partendo da gruppi di interesse cerchiamo di attivare delle promozioni specifiche, per gruppi che possono essere interessati o meno agli argomenti che presentiamo, quindi ad esempio: se sei l'insegnante o se sei un gruppo che fa attività formative nella zona, se sei uno studente delle scuole superiori, se fai parte di determinati enti o categorie tipo occupazioni sociali o che hanno un impegno sociale nel territorio. Comunque questa è un'altra attività di educazione del pubblico che può essere, se vuoi, considerata marketing.

Questo per quanto riguarda Vicenza. Diciamo che negli ultimi 6 anni Vicenza ha cercato di svilupparsi con un'identità molto precisa, è stato fatto tutto un lavoro di educazione al pubblico fino ad arrivare alla programmazione di una stagione prettamente di teatro contemporaneo, con alto contenuto di sperimentazione e con un essenza di nuovi linguaggi. Sappiamo di poter continuare così, nel senso che per ora l'identità del Teatro Astra è proprio questa, un luogo in cui tu vai a vedere cose assolutamente uniche che non puoi vedere in altri teatri, perchè per dimensione, per tipologia di spettatori, per il luogo in cui il Teatro Astra è diventato un contenitore in cui vedere l'innovazione. Quindi non il teatro dei giovani dilettanti o cmq della scena underground, nemmeno il teatro classico, ma un determinato tipo di attività.

Di preciso, che relazione c'è fra il Teatro Astra e La Piccionaia?

La Piccionaia è una compagnia teatrale di lavoro: fà proiezione di

spettacoli e gestisce spazi, questi spazi sono il Teatro Astra di Vicenza e il Teatro di Villa dei Leoni di Mira, inoltre possiede altri progetti nel territorio.

Quindi la piccionaia è un Teatro Stabile di Innovazione il che significa proprio questo, avere la possibilità di produrre e distribuire i propri spettacoli in senso nazionale e internazionale gestendo però anche spazi; io sono colui, che assieme al Direttore, si occupa delle gestione degli spazi e della programmazione. Non mi occupo però della parte produttiva; il lavoro di programmazione, nel momento in cui affidiamo i progetti formativi ai nostri artisti e quindi diventano *FABBRICATEATRO*, passa alla Direttrice Artistica che è Ketti Grunchi.

Il Teatro Astra di Vicenza è un teatro che ha una sua storia nel senso che sono più di trent'anni che la Piccionaia lo gestisce ed è un palcoscenico che ha visto nascere artisti, allora in erba, quali ad esempio Marco Paolini, Silvia Orlando, Giuliana Musso, Ascanio Celestini… venivano qui agli esordi e poi son diventati quello che sono diventati, anche se ogni tanto li rincontriamo. Vicenza è, appunto, un palcoscenio che è sempre stato considerato "Il Palcoscenico" per le proposte di impegno sociale e civile ma anche di alto contenuto di sperimentazione.

E Villa dei Leoni a Mira?

Mira è un altro teatro che gestiamo in un altro territorio, un territorio che non è come quello di Vicenza, dato che si trova all'interno di un contesto diverso, il veneziano, dove c'è un'alta concentrazione di teatri che propongono tante cose. Quindi anche li è sempre stato fatto un lavoro di educazione del pubblico, tra quelle che possono essere le nuove istanze contemporanee, in collaborazione non solo con il territorio ma anche con tutti i teatri limitrofi e si creano delle proposte che permettono la convivenza di tutti insomma, Mira non ha una sua identità di sperimentazione anche se le abbiamo importato anche alcuni sprogetti professionali.

Pensando a quel tipo di territorio, provinciale, non sempre uno lo

associa al contemporaneo e all'innovazione, si pensa sia più difficile lavorare con il teatro.

Una cosa interessante da esaminare è "G*iovani a teatro*" un progetto che permette di avere un biglietto ad un prezzo super ridotto e che quindi ci consente di avvicinare un pubblico giovane. Inoltre Mira sicuramente è un teatro che, sorgendo appunto sul veneziano dove c'è una vasta offerta, posside un pubblico preparato è questo ci consente di proiettare un offerta diversificata.

Quali sono, allora, le difficoltà maggiori che riscontrate nel "fare teatro"?

Diciamo che chi lavora nella cultura difatto si trova in difficoltà in questo momento, perché si sta assistendo un po' ad un appiattimento culturale, nel senso che è difficile trovare nuovi linguaggi e nuovi modi di dire le cose; inoltre cercare di affrontare nuovi argomenti è sempre più difficile per gli artisti, anche a causa del fatto che sono diminuiti i contributi pubblici e di conseguenza il costo del biglietto incide molto come entrata per riuscire a pagare un cachè, quindi di fatto il pubblico diventerà sempre di più un azionista dello spettaccolo e in questo modo l'artista sarà costretto andare incontro ai suoi gusti. Questa realtà non è semplice perché non tutto ciò che piace al pubblico è giusto da programmare, se io dovessi fare uno spettacolo solo per accontentare il pubblico, sono certo che finirei per avere solamente determinati nomi televisivi e famosi o mi concentrerei più sul teatro comico, divertente e popolare. La vera difficoltà è riuscire a portare il pubblico con te a riflettere su alcuni argomenti sociali importanti. La questione è: perché una persona va a teatro? Una persona va a teatro per divertirsi sicuramente, per passare una bella serata sicuramente, o per stare con gli amici ma secondo me va a teatro anche per sentire qualcosa di interessante che non sia banale.

Noi siamo forse i primi che riescono a toccare con mano, concretamente, cosa sta avvenendo nel sistema culturale nazionale,

insomma le difficoltà sono tante proprio perchè è sempre più difficile produrre, poi anche le nuove produzioni che stanno venedo fuori adesso si stanno concentrando sempre di più sul teatro di parola e di narrazione.

Quindi c'è un ritorno alla narrazione, ad un certo tipo di teatro che negli ultimi anni era un po' scomparso, se pensiamo a esperienze quali ad esempio gli Anagoor, o se pensiamo ad altri artisti sempre veneti tipo Babilonia Teatri, che hanno comunque due modi di intendere il teatro un po' diverso insomma; Anagoor e Babilonia Teatri hanno vinto scorse edizioni del Premio Scenario. Sono state due Compagnie che in qualche modo hanno cercato di rinnovare un nuovo linguaggio e quindi trovare nuove vie per dire le cose: Anagoord ha un linguaggio molto visivo, Babilonia Teatri avevano un linguaggio, invece, molto serrato, dove la questione della lingua è molto importante, cosa che è un po' scomparsa.

C'è stato un ritorno quasi al teatro "tradizionale", anche se non è giusto utilizzare questo termine, stiamo assistendo ad una tendenza che da un lato è interessante e dall'altro è un pò preoccupante, perchè comunque certe compagnie che hanno fatto la storia del teatro d'innovazione, parliamo di Funny & Alexander, di Motus, Santasangre, erano tutte compagnie che utilizzavano veramente una ricerca tutta nuova ed importate ed ora questa ricerca non esiste più, mi chiedo chi siano i figli di di queste compagnie e non li sto trovando.

C'è quindi un ritorno alla tradizione e questo secondo me è dovuto tutto ad una serie di cose, un complesso socio-culturale, necessità artistiche diverse e anche sicuramente alla carenza di fondi e quindi alla necessità di interpretare la realtà: il teatro è specchio di ciò che avviene.

Non è che a me il teatro di narrazione non piaccia anzi, quando è fatto bene vedi i fratelli Dalla Via, ben venga che ci sia, mi chiedo solo qual'è oggi l'ambiente di innovazione del teatro e che fine farà.

Rivolgendo l'attenzione alla questione propriamente tecnica su come risuciamo a portare il pubblico a teatro, parliamo di attività formative per l'educazione del pubblico, incontri dopo lo spettacolo e anche sul ragionare per gruppi di interesse, lavorando con il territorio e facendo sì che il tema di

cui si fa carico lo spettacolo diventi di interesse collettivo. Cerchiamo di trovare un modo per dare allo spettatore presente quella sera, un incontro di riflessione all'interno di una comunità che vive un'esperienza, perchè vuole condividere un'esperienza. La differenza tra andare a teatro per divertirsi o passare una piacevole serata e quello che forse facciamo noi o vorremmo fare, è proprio di fare del teatro un luogo di progetto, un progetto comunitario in cui tu vai ad assistere a delle cose anche scomode ma di cui è bene parlarne, magari anche con soggetti che non ti piacciono ma che ti costringano ad indagare sui motivi per cui una cosa non va bene, o che comunque creino una discussione, noi pensiamo che ci sia la necessità di uno sguardo attivo, molto attivo. Senza il pubblico non ci sarebbe il teatro e viceversa, quindi lo scambio è fondamentale.

Oltre al pubblico, che rapporti intrattenete con l'"esterno"?

Beh, allora, abbiamo visto ad esempio che l'anno scorso abbiamo fatto un festival, il Vicenza Jazz Festival, in occasione della manifestazione regionale per i diritti degli omosessuali, lesbiche, trasgender, ecc., Trivellato, una concessionaria Mercedes riconosciuta nel territorio, ha assunto un grande impegno economico di sostegno di questo festival, inoltre siamo finanziati parzialemente anche da Ascol, poi interviene il Comune.

Sarebbe interessante come domanda, ma non sono sicuro di riuscire a risponderti corretamente, capire in quanta parte all'interno dello spettacolo c'è l'intervento pubblico? In quanta parte c'è l'intervento del biglietto? In quanta parte interviene il privato?

Stiamo parlando di rapporti nati da sponsorizzazioni e finanziamenti?

Si, però si tratta anche di sostengno, nel senso che è una cosa importante. Cioè, lo spettacolo dal vivo può sostenersi da solo? è autosostenibile? È una grande domanda. L'anno scorso negli Stati Uniti si è verificata una cosa molto bella, prendiamo come esempio Chicago, una città

con tre milioni di abitatanti e quindi magari loro se lo possono pure permettere, ma lì ad esempio se tu fatturi un tot numero di dollari ad un certo punto tu quei soldi non li paghi più in tasse al Comune o allo Stato, ma li dai direttamente ad un ente che produce cultura, in questo caso ne diventi socio e quindi partecipi al progetto di cui si fa carico quell'Ente ed in qualche modo intervieni a sostengno dell'attività.

Questo ti permette di abbassare tantissimo i costi. Qua siamo ancora distanti da questa logica anche se questa sarà la soluzione, anche perché le aziende hanno interesse nel far circolare il loro nome.

Questa è una differenza che c'è tra il mondo europeo e quello americano in generale sulla cultura, anche per i musei funzioni così. Nel caso delle università? Avete instaurato qualche tipo di relazione continuativa?

Qua a Vicenza non c'è un'università umanistica, quindi la relazione con l'università si stà costruendo piano piano e la stiamo ancora studiando, abbiamo Ingegneria Gestionale, quindi si fa fatica ad entrare all'interno di quella realtà. Differente è il caso di Mira, perché comunque è collocata nel territorio della provincia di Venezia, quindi con giovani a teatro abbiamo un contatto.

E invece con le altre istituzioni culturali del territorio? Con gli altri teatri di Vicenza?

La collaborazione è una cosa che qui non c'è ancora formalmente, però si sta lavorando per costruirla, perché avvenga; a me piacerebbe se avvenisse anche in città insomma..

Fino a dieci anni fa c'era solo il Teatro Astra che presentava una proposta artistica di un certo tipo, molto più grossa rispetto a quella che fà adesso, c'era la *Stagione* e poi c'era la *Stagione off*, che poi adesso è diventata l'intera stagione dell'Astra.

Poi è nato il Teatro Comunale città di Vicenza, che fa un proposta di un

certo tipo, molto interessante. È un teatro di 900 posti con una sala ridotta, in cui si sono iniziati percorsi di contemporaneo anche lì.

C'è stato il Teatro Olimpico di Vicenza, che da esser stato Stabile del Veneto, poi si è spostato e ha assunto la direzione artistica di Necrosius, che ne ha fatto un polo importante con una rassegna di Classico Contemporaneo, cioè una stagione classica però con termini contemporanei.

E poi c'è l'Astra di oggi che non è più l'unico teatro, ma convive con questa nuova realtà e agisce di conseguenza; il pubblico ormai è interessato a vedere soggetti originali e sceglie il luogo adatto allo spettacolo che viene proposto. Non c'è ancora una effettiva formale collaborazione tra queste realtà, un abbonamento in cui si intersechino le varie formule di abbonamento; però, secondo me, esisterà in futuro, esiste però una collaborazione non detta: attraverso ad esempio uno scambio della newsletter per attività.

Mi interesserebbe conoscere che tipo di rapporto avete costruito con Arteven. A parte promuovere produzioni non hanno nessun rapporto effettivo con il teatro?

Sì, noi ci appoggiamo ad Arteven, c'è una collaborazione tra noi e loro, certo si potrebbe fare meglio. Cioà questa cosa non viene fuori totalmente ancora.

Formalmente dovrebbero gestire anche l'ambito della formazione del pubblico, però così non avviene.

Noi collaboriamo con loro, sono regionali quindi non possiamo star senza, anzi, sono partner importanti esiste tra noi un rapporto di collaborazione che però non è esterna. Promozione di spettacoli, dove loro mettono nel loro sito internet le attività che facciamo e così ti aiutano.

Una domanda un po' più tecnica, qual'è l'utilizzo di nuove tecnologie

che fate? In relazione sempre all'ambito dello spettatore non nella produzione di spettacoli. Ad esempio Il National Theatre di Londra utilizzano molto la piattaforma youtube.

É ovvio che se una volta c'era il manifesto, ora il manifesto non serve più; una volta facevi l'inserzioncina sul giornale ora il giornale non va più. Per quanto ci riguarda la programmazione del Teatro Astra è abbastanza forte e abbastanza riconoscibile, cerchiamo sempre di fare delle programmazioni che in qualche modo abbiano un filo rosso che collega tutti gli spettacoli, quindi ogni anno lasciamo un messaggio; l'anno scorso si chiamava *Niente Storie*, quest'anno si chiama *Siamo Umani* e ci piace, appunto, raccontare il Contemporaneo a partire da questo *payoff* che utilizziamo e in qualche modo diventa poi lo sfondo su cui costruiamo tutto; quindi anche noi abbiamo il blog, teatroastra.org, in cui possono esserci degli interventi, c'è il sito internet che è *www.teatroastra.it*, ci sono i vari social, quindi Twitter e Facebook. Youtube ancora non lo usiamo tanto, perché richiede molto tempo per la costruzione dei video visto che devono essere belli, devono essere di un certo tipo, insomma non abbiamo ancora questa parte. Sicuramente si deve lavorare in maniera coordinata, quindi il messagio che vogliamo lanciare deve essere ben rappresentato.

Famiglie a teatro, invece, ha quel tipo di struttura: c'è questa famigliola che da dieci anni rimane sempre la stessa, però ogni anno viene declinata in un ambiente diverso. Anche li stiamo notando che le nuove tecnologie sono fondamentali per comunicare con le famiglie, nel senso che mandiamo le promozioni via mail, abbiamo un filo conduttore con tutti gli abbonati, sappiamo tutto di loro e riusciamo a raggiungerli anche diversificando l'età, dal bambino più grande al più piccolo segnaliamo quali sono gli spettacoli più adatti loro.

Diverso ancora è il *Teatro Scuola* nel senso che lì il destinatario non sono tanto i bambini ma quanto gli insegnanti che vengono a teatro con i bambini e quindi si costruisce un quaderno. Possiamo mandare a scuola direttamente tramite fax e inserire degli spettacoli che entrano nei programmi scolastici, in modo che servano come strumento didattico per

approfondire determinate tematiche a scuola e quindi il teatro non è solo la rappresentazione dello spettacolo classico: Cappuccetto Rosso perché è Cappuccetto Rosso..., ma in qualche modo deve incrociare una necessità della scuola. Quest'anno un tema molto importante era la natura e il rapporto con l'ambiente, ecco allora che alcuni spettacoli parlano di quell'argomento e che la comunicazione venga orientata verso quel tipo di cose.

È ovvio che la comunicazione culturale in genere è una cosa molto difficile, perché non comunichi un prodotto o un oggetto che ha delle funzioni in particolare, tu comunichi il contemporaneo, qualcosa di impalpabile, quindi deve essere rappresentato bene con gli strumenti più adatti. La rete serve tantissimo, nel senso che ovviamente da internet in poi tutto quanto quello che viene fatto viene pubblicato nei social, nei blog di settore anche, ed è per questo che abbiamo attivato una collaborazione con il *Tamburo di Kattrin* e con loro si sta facendo un percorso molto bello perché non ti danno la recensione dello spettacolo, ma c'è un laboratorio d'indagine su ciò che sta avvenendo, quindi fanno un lavoro molto interessante.

Noto anch'io che nelle grandi città, anche a Milano ad esempio lo fanno, si sviluppa maggiormente il rapporto con il video, il rapporto con Youtube. Molto bene è, in realtà, trovare la giusta funzione per il teatro: ogni teatro deve svolgere una funzione, che è quella appunto di far delle rappresentazioni con un determinato pubblico e quindi scegliere il ruolo da avere, non si tratta di una scelta che cala dall'alto, non è qualcosa che si sceglie perchè a me piace un certo tipo di teatro, è una scelta che avviene incontrando il pubblico, capendo le sue esigenze. Il lavoro che in qualche modo facciamo noi è quello di ricerca, quindi andare a vedere tutto ciò che c'è nella scena. E' allora che nasce uno spettacolo; grazie agli artisti che hanno delle urgenze, delle necessità di cui parlare, questi agomenti di cui essi trattano sono di interesse in qualche modo pubblico, quando quest'ultimo cresce ecco che avviene l'incontro con gli spettatori che desiderano sentir parlare di quegli argomenti e ne consegue una crescita. Il problema è che questa crescita adesso è un po' più lenta per colpa di quella

sorta di appiattimento culturale generale di cui parlavamo prima, per cui è sempre più difficile trovare argomenti veramente interessanti o se non mancano gli argomenti mancano nuovi modi per dire le cose.

Quindi sì internet, youtube, la rete, la promozione, l'immagine coordinata, sono tutte strategie per arrivare al pubblico; la cosa difficile è avere un dialogo, quello è il lavoro.

Comunque è molto difficile lo spettacolo dal vivo, cercare di lavorare nella cultura adesso è difficile, avere il coraggio di proporre delle cose importanti o anche irriverenti si fa sempre più fatica.

Intervista 3: Fiorenzo Grassi

Intervista a Fiorenzo Grassi, Direttore responsabile del Teatro Elfo-Puccini di Milano, Milano, 10/10/2013.

Sono un operatore teatrale che lavora a Milano da Cinquant'anni e che ha assimilato completamente le forti innovazioni sul piano dell'avvicinamento del pubblico e dell'innovamento del pubblico pensate e realizzate da Paolo Grassi con la costituzione del Piccolo Teatro.

Il Piccolo Teatro non era soltanto un luogo dove si creava dell'arte per tutti, era un luogo dove quest'arte veniva canalizzata e proposta, indirizzata ad un territorio che, grazie ai suoi operatori, svandagliava minuziosamente andandoseli proprio a cercare lì gli spettatori. Questa lezione così importante è stata assimilata da quasi tutti I teatri che sono nati dopo. Il mio primo teatro, il Teatro Uomo, è stato uno dei primissimi a essersi mosso in questo campo, perchè nasce nel 1964; però la città non era priva di esperienze importanti, anche fortemente innovative, come il Teatro Sant'Erasmo, che era l'unico teatro italiano ad avere la pianta centrale al chiuso dove si faceva solo teatro italiano; il Teatro di palazzo Druini, dove sono passati anche quelli del Living Theatre; oppure il teatro fortemente innovativo portato sulla scena dalla regia di Aldo Trionfo.

Tutto quello che ci può venire dal mondo della tecnologia, tutto quello che possiamo avvicinare lo utilizziamo, perché è uno strumento di penetrazione ormai *ad personam;* così come ha un gran valore strategico l'uso della biglietteria e l'utilizzo degli strumenti informatici della biglietteria. A parte l'emissione del biglietto elettronico, oggi ci sono tutta una serie di cose che vanno dalla semplice produzione ed acquisto on line alla, addirittura, possibilità di stamparsi il biglietto da casa con questo strumento che è il *print at home*, di cui lo spettatore si può avvantaggiare e che arriva già con il biglietto ed evita la coda.

Evita la coda è un tema che noi possiamo sviscerare dal punto di vista filosofico, perché il rapporto con il botteghino, lo spettatore teatrale, non lo

perderà mai, o farà fatica a perderlo ed è anche per noi un modo per avere il polso della situazione; perché il botteghino non è nient'altro che il banco del negozio, dove il droghiere o il salumiere capiscono se la merce che vendono è gradita allo spettatore.

Noi abbiamo anche altri strumenti di costumer satisfaction naturalemente, ma quello lì è il più diretto, perché lo spettatore, mentre paga o aspetta il resto, si lascia andare a commenti, chiede informazioni ed è il primo front office che dà la situazione che sei in un teatro e non in un altro luogo. Quindi l'esistenza e la gestione di una biglietteria sono elementi di veicolazione dell'informazione molto importanti, che portano poi, ovviamente dopo che lo spettatore ha preso visione dello spettacolo, anche al fenomeno del *passa parola*, che è il vero strumento di incentivazione della partecipazione, della frequentazione, l'elemento principe.

Noi abbiamo trovato un meccanismo davvero molto interessante: di solito dopo una prima smagliante che tutti cercano di fare, in buona parte anche con la presenza di invitati, c'è sempre una caduta di spettatori, perché si aspetta che la voce circoli. Noi abbiamo trovato una forma di abbonamento che si chiama *Prima settimana*, che vendiamo con uno sconto che lo rende molto vantaggioso rispetto alle altre possibilità tariffarie e viene molto acquistato. Per cui rempiamo la prima settimana, facciamo quasi il sold out e quel pubblico lì lo utilizziamo come veicolo d'informazione per le settimane successive; quindi abbiamo poi un andamento che teniamo molto serrato. Nicola,il gestore del nostro osservatorio, quasi cuotidianamente ci fa vedere gli andamenti, gli illustra, fa I rapporti con le stagioni precedenti, abbiamo un software apposta che ci indica quanti nuovi abbonati abbiamo, quanti giovani ecc.; tutta una serie di elementiche ci consentono di fare una strategia non solo sulfronte del recupero del pubblico, ma anche sul fronte delle scelte artistiche, perché tu capisci la tipologia del tuo spettatore.

Questo abbonamento *Prima settimana*, ci riempe la prima settimana, poi abbiamo un abbassaento

perché la gente aspetta a venire e poi si affolla negli ultimi otto-dieci giorni, quello di cui soffrivamo prima in avvio lo soffriamo ora, un pochino

meno, nel centro, nella pancia della presenza; per esempio con le compagnie ospiti cerchiamo di ridurre il periodo di ospitalità a non più di due settimane, per cui eviti quello scivolone lì, cerchi di contingentare la gente. Poi naturalemente su tutto questo c'è il lavoro del nostro Ufficio Promozione che lavora su gruppi aggregati e anche sul pubblico individuale, ma che fa parte di sfere e di mondi che tu puoi raggiungere in maniera aggregata, quando raggiunngi l'università sei a conoscenza che lo studente universitario non viene per forza in massa, ma viene anche individualmente. Anche quelle che erano una volta il traino, le ditte, oggi non le raggiungi più attraverso il club, ma le raggiungi attraverso un referente che magari poi crea il suo gruppetto e ci pensa egli stesso a fare il lavoro di sensibilizzazione. Ti posso portare come esempio il nostro fisioterapista che, essendo un appassionato, pensa egli stesso ad organizzare il suo gruppo di 10-12 persone. Quindi la cosa si sviluppa non più rigidamente con il principio dell'aggregazione, come ad esempio quando le agevolazioni erano legate al fatto che appartenevi al "gruppo di Lissone" e io quindi ti facevo lo sconto, ma invece otterrai un trattamento speciale se sei un tesserato *Feltrinelli;* con la quale magari organizziamo anche momenti di approfondimento, conferenze, presentazioni ecc., ti do una regola di vantaggio e quindi lavoro, magari anche insieme a *Feltrinelli,* attraverso alla loro mailing list ecc. e mi muovo in questa direzione.

A Milano abbiamo uno strumeno in più che ha una grande forza di impatto sul pubblico, ormai presente da 33 anni, ed è l'abbonamento *Invito a teatro,* promosso 33 anni fà dall Provincia di Milano, che mise anche un discreto capitale per fare promozione, anche se non investiva direttamente sui teatri. Questo finanziamento era però riservato ai soli teatri non alle compagnie, quindi solo alle produzioni dei teatri non alle ospitalità. Ormai sono 17 i teatri che vi partecipano e l'abbonamento è costituito da 7-8 tagliandi, dei 17 quindi si possono vedere metà degli spettacoli presenti ed è un abbonamento circolante. Siamo arrivati a venderne 8500 perché fortemente competitivo (costa 90 euro) e ti permette di avere uno sguardo complessivo su quanto la tua città produce nel campo teatrale. Fu allora un

idea molto intelligente, ha permesso di costruire un pubblico che è rimasto molto affezzionato, vi è però un continuo rinnovamento, un turnover. Ovviamente bisogna tenere conto che una parte degli spettatori viene persa perché gli spettacoli non sono graditi, sono valutati non bene, non piacciono, questo fa parte del gioco, va bene ed è giusto così: Brecht diceva che il teatro deve dividere e non unire, mette i piedi nel piatto dei problemi di una società, non trova le soluzioni, magari ti tocca sul vivo, su certe cose; quando facciamo l'*Istruttoria,* che periodicamente presentiamo quella nel TeatroDue di Parma, abbiamo gente che sviene, gente che vomita, dobbiamo chiamare il 118 ogni due per tre perché ha un forte impatto emotivo, ma ci sono sempre delle nuove generazioni che devono sapere.

L'ultima annata è stata di 7200-7300 mi pare, un po' abbiamo perso; però vi è anche un andamento al suo interno di rinnovamento, magari questi signori che comprano l'abbonamento in questo teatro e possono vedere uno spettacolo per ciascun teatro, perche è ancora con il vecchio sistema con un blocchetto dal quale tu stacchi la schedina e quindi quando hai visto, ogni teatro mette in programmazione più di uno spettacolo, ma da noi come tutti dei 5 che mettiamo ne vedi uno. Magari lo acquisti e vieni a vedere delle altre cose, tant'è che la Provincia ha preteso che ai possessori dell'abbonamento di questo teatro noi facessimo uno sconto del 30 % venendo con la tesserina, abbiamo un po' combattuto questa cosa poi alla fine abbiamo aderito.

Così come esistono le promozioni con i giornali: ai primi 100 che arrivano con il tagliandino della repubblica su quello spettacolo lì, facciamo lo sconto o li facciamo entrare gratuitamente o vengono ad un anteprima o a un prova generale e anche questo è un elemento che ti permette di anticipare il meccanismo del *passa parola*: se vengono 100 persone ad una prova generale, che magari sono 100 persone un po' fidelizzate, magari vanno a casa e telefonano agli amici o mandano una mail e dicono: "non perderti questo spettacolo!" sono gli strumenti veicolari di più di facile approcio.

In una città di provincia le cose vanno diversamente, nel senso che ancora siamo legati all'abbonamento con il posto fisso, lo spettatore acquista

il mobile perché vuole sempre quel posto li, quel palco li, perché lo considera un po' come suo anche se solo temporaneamente per quella sera li, è rimasto il retaggio dei teatri sociali che erano un un po' la casa dell'intrattenimento dei loro possessori, lo spettatore quindi forse si abbona a più rassegne: alla lirica, alla prosa, alla danza e quindi vede più cose. Lo spettatore di provincia, antologicamente, è più informato di uno spettatore di un area metropolitana, mentre quest'ultimo approfondisce maggiormente la storia di un artista, la storia di un teatro, la storia di uomini che fanno teatro. Là è una grande vetrina che dura da ottobre a maggio dove tu hai uno spaccato, dunque lo spettaore di provincia apparentemente è più informato di quanto non lo sia uno spettatore di una metropoli, che magari ha visto tanto ma di due teatri, noi e il Piccolo ad esempio, e non ha uno sguardo su quella che è la commedia che ancora in buona parte di produce nel nostro Paese.

Anche dalla mia esperienza mi appare chiaro come il teatro metropolitano e quello di provincia siano mondi diversi, persone con esigenze diverse e scopi diversi.

Assolutamente! Perchè un conto è essere in un luogo dove ci sono 50 teatri: tu devi per forza pensare a sottilineare fortemente una tua vocazione; un conto è essere in luogo dove sei l'unico teatro, quindi la tua vocazione è la civicità, sei il teatro civico quindi come tale devi svolgere una funzione pubblica, di informazione. Per esempio, nel nostro caso, noi svolgiamo una forte funzione pubblica che ci è anche riconosciuta dallo Stato, dal Comune, dalla Regione, col Comune e la Regione abbiamo delle convenzioni che prevedono tutta una serie di obblighi da parte nostra e obblighi anche da parte loro, ma che sono molto legati alla facilizzazione all'accesso dei giovani e degli anziani, a partecipare a cartelloni che permettano queste due categorie di venire a vedere uno spettacolo o due gratuitamente, la convenzione prevede obblighi diritti e doveri. Quindi noi svolgiamo una forte funzione pubblica, come quella che deve svolgere un teatro che riceve anche risorse, benchè insoddifacenti per i nostri fabbisogni, però risorse

importanti, quindi è chiaro che abbiamo la consapevolezza di dover svolgere un compito per la collettività. Ma! In quella direzione li: noi approfondiamo la contemporaneità.

Chi vuole vedere il grande teatro della tradizione ha, a Milano, un altro punto di riferimento che è il Teatro Carcano, che è un teatro grande di dimensione, che può soddisfare quel bisogno lì, perche fa venire le compagnie che fanno un repertorio, diciamo, più appetibile. Noi peraltro nello svolgere la nostra funzione pubblica, e questo è un altro elemento importante che va all'indirizzo della ricerca nel pubbico, manteniamo il nostro repertorio e ci modelliamo sul modello della Schaubűne di Berlino, anche nello costruire questo teatro ha un pò un'impronta berlinese: sembra di entrare in una galleria d'arte, tutta questa pulizia, questa luce, non ha niente di autoreferenziale dal punto di visto teatrale, sipario, luci, li abbiam voluti eliminare perchè non ci corrispondono. Questo già la dice lunga... ma manteniamo un nostro repertorio, noi abbiamo i magazzini pieni di scenografie e costumi di cose che possiamo riprendere da un momento all'altro, magari anche facendo tornare attori o andando a reperirne di giovani che possano interpereretare ruoli che sono stati di attori senior nella vita di quello spettacolo li.

Quindi questo è un elemento molto importante che permette al pubblico di rifarsi, perché magari ha sentito parlare bene di un nostro spettacolo come ad esempio un nostro cult, che è S*ogno di una notte di mezza estate* e magari nelle varie riprese non è mai riuscito a vederlo, riproponendolo ogni tanto si acquisiscono nuovi spettatori, ma non solo, siccome è uno spettacolo shakespiriano, uno spettacolo tra i più effervescenti di Shakespeare, si hanno sempre delle generazioni di giovani a cui riferirlo e professori contenti di poter portare gli studenti a vedere il S*ogno di una notte di mezza estate* piuttosto che *Romeo e Giulietta,* che sono i testi legati più strettamente ai temi giovanili. Quindi noi li riprendiamo di tanto in tanto dato che produciamo 12 spettacoli l'anno, di cui 5 o 6 nuovi ed il resto invece sono riproposizioni. Quest'anno riprendiamo la *Cassandra* di Christa Wolf con Ida Marinelli, straodinaria interprete della *Cassandra* e che

avevamo fatto due anni fà, ed è giusto che la gente lo veda, perchè oltre ad essere un bello spettacolo lo abbiamo fatto nella sala da 200 posti e avevamo le liste di attesa.

Le liste d'attesa! Il pubblico che fa il successo di uno spettacolo, non è solamente quello che entra e poi ne parla, ma è in realtà quello che non riesce ad entrare perchè fa sempre la coda e va via dicendo, "Ma! In quel teatro lì c'è sempre un sacco di gente e non riesco mai ad entrare!", si attrezzerà per il futuro. Dà l'impressione che sia un teatro molto frequentato e quindi ne parlerà bene, sarà portato a dire, "dai proviamo!", a insistere a venire, magari aggregando altre persone, "c'è sempre tanta gente! Ci sarà un motivo!"; a maggior ragione se poi gli è piaciuto lo spettacolo, questo darà inizio ad un percorso di fedelizzazione.

Come si può impostare la formazione del pubblico nell'era della globalizzazione?

Nell'era della globalizzazione uno strumento fondamentale sono i mezzi, tra un po' il pubblico comprerà tutto con il telefonino. Ma il teatro a differenza del cinema paga un prezzo molto caro, non lo si può vedere su Sky, Rai 5 o su Iris, anche se ripreso in diretta col pubblico in sala, non si otterrà la stessa sensazione che si vive in prima persona, attraverso lo schermo avverrà sempre un appiattimento nonostante tu possa avere delle riprese meravigliose, ad esempio a Febbraio verranno a registrare S*toria di una notte di mezza estate* per Rai 5, iniziativa bellissima che inorgoglisce la gente di teatro che vede che anche con lo strumento audiovisivo si può fare, però non è la stessa cosa, non senti il respiro.

Il teatro esisteva prima della civiltà greca e in essa è diventato un obbligo, perché si dibattevano i problemi della comunità, si parlava della democrazia, addirittura il pubblico veniva pagato per andare a teatro, l'agorà era un luogo dove la comunità si ritrovava e questo sentimento tu lo vivi ancora in una sala quando sei vicino ad un altro, perché più del cinema ti da un aspettativa, a partire dal sipario rosso che crea quel *quid* in più, quella

sensazione di essere in un ambiente diverso, particolare, a tratti emozionante, perchè il colore rosso, è il colore della festa, a cui possiamo anche ascrivere tutti i riti dionisiaci, ti introduce in un clima, io ho sentito tante attrici dire “quando vedo il sipario rosso non capisco più niente “, poi quando si apre allora lì sì cominciano i guai.

L’attore vive esperienze diverse e trasmette emozioni differenti, un conto è vedere uno spettacolo che debutta: in cui saranno presenti le incertezze del debutto, certe sporcizie; un altro può essere assistere ad uno spettacolo in una città di provincia, magari sperduta dove la compagnia arriva da una tourne faticosa scavalvando le montagne, dove esegui l’opera come un obbligo e non vedi nemmeno chi hai di fronte.

A metà degli anni 80 il comune di Milano, su indicazione dei suoi teatri, ha commissionato alla mac un indagine sui quattordicenni non frequentanti, e le risposte sono state le seguenti:

1) non andiamo più a teatro perché ci hanno portato troppo con la scuola e ci siamo annoiati;

2) non andiamo a teatro perché no si può parlare con gli amici;

3) non andiamo a teatro perché non si può stare in piedi e camminare e bere la coca cola.

Una risposta a delle domande di questo tipo, senza conoscere l'indagine mac, l’ha data *Fura dels Baus* inventandosi gli spettacoli con il pubblico itinerante. È stata una risposta degli anni 90, però vedi la gente di teatro è così, al suo interno riesce sempre a trovare le risposte,il teatro è in grado di appassionare nuova gente, appassionare i giovani.

APPENDICE II: normativa

Ministero per i beni e le attività culturali D.M. 12-11-2007 .

Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla L. 30 aprile 1985, n. 163.
Pubblicato nella Gazz. Uff. 11 gennaio 2008, n. 9, S.O.

(1) Pubblicato nella Gazz. Uff. 11 gennaio 2008, n. 9, S.O.

(2) Emanato dal Ministero per i beni e le attività culturali.

IL MINISTRO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Visto il decreto legislativo 20 ottobre 1998, n. 368, e successive modificazioni;

Vista la legge 30 aprile 1985, n. 163;

Vista la legge 15 novembre 2005, n. 239;

Visto il decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89;

Visto il decreto ministeriale 21 dicembre 2005, recante criteri e modalità di

erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli

stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985,

n. 163;

Acquisita l'intesa della Conferenza unificata di cui all'art. 8 del decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281, nella seduta del 30 ottobre 2007;

Decreta:

1. Efficacia.

1. Il presente decreto ha carattere transitorio, in attesa della legge d'individuazione dei principi fondamentali di cui all'art. 117, terzo comma, della Costituzione.

2. Intervento finanziario per le attività teatrali.

1. Il Ministero per i beni e le attività culturali, attraverso la direzione generale per lo spettacolo dal vivo, di seguito definito «Amministrazione», eroga contributi ai soggetti che svolgono attività di teatro, commedia musicale ed operetta, in base agli stanziamenti destinati alle attività teatrali dal Fondo unico per lo spettacolo, di seguito definito «Fondo», di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163.

2. Ai fini dell'intervento finanziario dello Stato, le attività teatrali considerate sono quelle relative alla produzione in Italia ed all'estero, alla distribuzione, all'esercizio, alla promozione, alle rassegne ed ai festival. Ai sensi del presente decreto, gli spettacoli di commedia musicale sono riconosciuti a condizione che il testo sia in italiano, anche con riferimento alla parte cantata. Sono, altresì, considerate le recite per le quali sia corrisposto un compenso a percentuale sugli incassi e quelle per le quali sia corrisposto un compenso fisso massimo di

dodicimila euro per le attività di produzione e di ospitalità e per l'attività degli

organismi di distribuzione, promozione e formazione del pubblico. Per quanto

concerne il compenso da corrispondere per singole recite di compagnie

internazionali straniere, esso avrà un limite massimo pari a 18.000,00 euro

(3).

3. Gli obiettivi che il Ministero intende perseguire con il presente decreto sono

i seguenti:

a) favorire la qualità artistica e il costante rinnovamento dell'offerta teatrale

italiana, promuovendo l'innovazione nella programmazione anche attraverso

l'utilizzo di nuove tecnologie e sostenendo vari linguaggi teatrali, propri di

ambiti e culture diverse con particolare attenzione alla contemporaneità;

b) consentire ad un pubblico sempre più ampio di accedere alla cultura

teatrale, anche attraverso specifiche iniziative di formazione, con particolare

riguardo alle nuove generazioni ed alle categorie meno favorite;

c) favorire il riequilibrio territoriale fra le regioni e le province autonome con

interventi perequativi da definire in sede di Conferenza unificata;

d) promuovere nella produzione teatrale la qualità, l'innovazione, la ricerca, la

sperimentazione di nuove tecniche e nuovi stili, favorendo il ricambio

generazionale anche attraverso le residenze;

e) agevolare la committenza di nuove opere e la valorizzazione del

repertorio

contemporaneo italiano ed europeo;

f) promuovere la conservazione e la valorizzazione del repertorio classico;

g) ampliare le potenzialità del mercato teatrale, anche promuovendo la

valorizzazione di luoghi originariamente non destinati ad attività di spettacolo,

e l'utilizzazione di siti storici ed aree archeologiche per lo sviluppo del turismo

culturale;

h) sostenere la formazione e tutelare le professionalità in campo artistico,

tecnico ed organizzativo;

i) promuovere l'interdisciplinarietà e la multimedialità;

l) sostenere la diffusione internazionale del teatro italiano, in particolare in

ambito europeo, anche mediante iniziative di coproduzione e di scambio di

ospitalità con qualificati organismi esteri.

4. Il Ministro, con proprio decreto, determina gli elenchi degli organismi e delle

iniziative teatrali di cui ai successivi articoli 9, 10 e 11, sentito il parere della

Commissione consultiva per il teatro di cui all'art. 2 del decreto del Presidente

della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89, di seguito definita «Commissione»,

ed acquisito il parere della Conferenza delle regioni, dell'Unione delle province

italiane e dell'Associazione nazionale dei comuni d'Italia, che si esprimono

entro trenta giorni dalla richiesta, trascorsi i quali i provvedimenti

possono

comunque essere adottati.

5. Il direttore generale per lo spettacolo dal vivo, di seguito definito «direttore

generale», con proprio decreto, tenuto conto di quanto previsto dalle leggi

finanziaria e di bilancio, sentita la Commissione ed acquisito il parere della

Conferenza delle regioni, dell'Unione delle province italiane e dell'Associazione

nazionale dei comuni d'Italia, che si esprimono entro trenta giorni dalla

richiesta da parte del direttore medesimo, trascorsi i quali il decreto può

comunque essere adottato, stabilisce, in armonia con il totale dei contributi

assegnati nell'anno precedente e con l'entità delle domande complessivamente

presentate, la quota delle risorse da assegnare a ciascuno dei settori teatrali,

dei soggetti e dei progetti di cui ai seguenti articoli.

(3) Comma così sostituito dal comma 1 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a

decorrere dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso

decreto.

3. Criteri generali di determinazione della base quantitativa e di attribuzione

del contributo.

1. Il contributo è determinato sulla base delle voci di costo previste nel

preventivo finanziario riconosciute ammissibili nelle percentuali e nei

massimali stabiliti con le modalità di cui al successivo comma 4, nonchè sulla

base della valutazione qualitativa del progetto artistico di cui all'art. 5. Il

contributo è assegnato sulla base della validità organizzativa ed imprenditoriale, nonchè della qualità culturale delle iniziative, della natura professionale delle attività realizzate, del rispetto dei contratti collettivi nazionali di lavoro della categoria ed impiego per ogni spettacolo di un minimo di sei elementi tra artistici e tecnici. Per il settore del teatro per l'infanzia e la gioventù, il numero minimo degli elementi è ridotto a quattro; il teatro di figura non è soggetto a limitazioni.

2. Il contributo non può comunque eccedere il pareggio tra entrate ed uscite dei preventivi e consuntivi del soggetto beneficiario.

3. Sono considerati, ai fini della determinazione della base quantitativa, i seguenti costi:

a) per i teatri stabili, quelli concernenti gli oneri previdenziali ed assistenziali che complessivamente l'organismo teatrale prevede di versare presso qualsiasi ente pubblico competente, calcolati sulle retribuzioni o i compensi corrisposti al personale artistico e tecnico. Per l'attività di ospitalità si considerano i compensi corrisposti agli organismi teatrali ospitati, operanti esclusivamente nei settori di cui al presente decreto, nel limite massimo dei costi concernenti gli oneri previdenziali ed assistenziali;

b) per le imprese di produzione, quelli concernenti gli oneri previdenziali ed

assistenziali, come specificati nella lettera a) del presente comma;

c) per il teatro di figura, quelli concernenti gli oneri previdenziali ed assistenziali, come specificati nella lettera a) del presente comma;

d) per gli organismi di promozione e formazione del pubblico, quelli concernenti gli organismi teatrali ospitati operanti nel settore della prosa con riferimento ai compensi corrisposti, nonchè quelli concernenti la promozione, la pubblicità e la gestione delle sale, con esclusione di quelli del personale dipendente;

e) per l'esercizio teatrale, quelli concernenti la gestione della sala per attività continuativa e per attività stagionale; si considerano, inoltre, i costi di promozione del pubblico e pubblicità;

f) per la promozione teatrale e perfezionamento professionale, nonchè per gli artisti di strada, quelli concernenti le spese artistiche, con esclusione delle spese generali;

g) per le rassegne e i festival, quelli concernenti gli oneri previdenziali ed assistenziali, come specificati nella lettera a) del presente comma, quelli concernenti l'ospitalità, nonchè quelli concernenti la pubblicità e promozione;

h) per i progetti speciali, quelli artistici ed organizzativi;

i) per l'attività all'estero, quelli concernenti i viaggi ed i trasporti.

4. Il direttore generale stabilisce annualmente le percentuali ed i massimali economici delle voci di costo di cui al comma 3, tenuto conto delle risorse disponibili e dell'entità delle domande complessivamente presentate, sentito il

parere della competente sezione della Consulta per lo spettacolo di cui all'art.

1 del decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89.

5. Sono considerati spettacoli in coproduzione quelli che prevedono apporti

artistici, tecnici, organizzativi e finanziari dei soggetti partecipanti, anche di

Paesi UE, motivati da un'adeguata relazione dei rispettivi direttori artistici. La

Commissione esprime prioritariamente il parere sulla sussistenza dei

presupposti artistici e le recite realizzate sono valutate nei limiti dei rispettivi

apporti ai costi di produzione. La coproduzione deve risultare da un formale

accordo fra i soggetti coproduttori, con la chiara indicazione dei rispettivi

apporti finanziari. Possono essere riconosciute, ai fini dell'intervento finanziario

dello Stato, le coproduzioni effettuate fra non più di tre organismi.

6. Ai fini dell'assegnazione del contributo, per rappresentazioni pubbliche si

intendono quelle alle quali chiunque può accedere con l'acquisto di biglietto di

ingresso ad eccezione di quanto previsto dall'art. 13.

7. L'attività recitativa svolta in Paesi UE è riconosciuta entro il limite del trenta

per cento dell'attività svolta in Italia.

8. L'Amministrazione, sentita la Commissione, può attribuire il contributo a

titolo diverso da quello richiesto, qualora le caratteristiche soggettive del

richiedente o l'oggetto della domanda possano essere diversamente

classificate, nell'ambito delle attività considerate dal presente decreto.

9. Almeno la metà degli spettacoli di nuova produzione devono essere programmati nell'anno per un minimo di venti giornate recitative. Per il teatro di innovazione, le giornate recitative sono ridotte a quindici.

4. Presentazione della domanda, requisiti di ammissibilità e determinazione del contributo.

1. La domanda di ammissione a contributo deve essere presentata al Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per lo spettacolo dal vivo - Servizio attività teatrali, utilizzando unicamente i modelli predisposti dall'Amministrazione e disponibili con modalità di trasmissione on-line, a mezzo di sistemi informatici dedicati, direttamente accessibili e fruibili dal sito Internet della direzione generale (www.spettacolo. beniculturali.it). Nelle more dell'applicazione del sistema di certificazione della firma digitale e dell'autenticità della documentazione trasmessa in formato elettronico, due copie della suddetta domanda, di cui una in bollo, corredate della documentazione attestante il possesso dei requisiti soggettivi ed oggettivi richiesti per l'ammissione a contributo, devono essere presentate anche in formato cartaceo, direttamente o per mezzo del servizio postale mediante raccomandata con avviso di ricevimento, indicando sulla busta «Domanda di contributo - Settore teatro». Nel caso di invio per posta, fa fede la data di

spedizione. Nel caso di attività all'estero in più Paesi, dovranno essere presentate singole domande per ciascuna iniziativa programmata. La domanda di contributo deve essere corredata di:

a) copia conforme all'originale dell'atto costitutivo e dello statuto in forma di atto pubblico o di scrittura privata registrata, nonchè elenco dei soci, qualora tali atti non siano già in possesso dell'Amministrazione;

b) dichiarazione resa ai sensi dell'art. 46 del decreto del Presidente della Repubblica 28 dicembre 2000, n. 445, con la quale si rappresentano eventuali variazioni dei dati risultanti dagli atti di cui alla lettera a);

c) progetto artistico e preventivo finanziario, redatti secondo l'apposito modello predisposto dall'Amministrazione;

d) dichiarazione di osservanza dei contratti collettivi nazionali di lavoro, qualora sussistano per le categorie impiegate nell'attività sovvenzionata;

e) indicazione della regione in cui si svolge l'attività prevalente del soggetto.

2. Nessun soggetto può essere ammesso a contributo se non ha svolto attività per almeno tre anni nel settore teatrale. La Commissione individua prioritariamente le risorse da destinare alle nuove istanze.

3. Per i soggetti già sovvenzionati negli anni precedenti, la domanda di contributo può essere sottoposta al parere della Commissione, a condizione che sia stato presentato il rendiconto artistico e finanziario relativo al penultimo anno antecedente quello cui si riferisce la domanda.

4. Per gli enti pubblici la delibera di assunzione della spesa deve essere presentata entro sessanta giorni dal termine di legge stabilito per la deliberazione dei relativi bilanci di previsione. In caso di inadempienza, il

direttore generale dispone la decadenza dal contributo.

5. Il termine per la presentazione delle domande è fissato al 31 gennaio dell'anno per il quale si chiede il contributo. I termini previsti nel presente comma sono perentori (4).

6. L'entità del contributo è determinata con provvedimento del direttore generale, sentita la Commissione.

7. Ai fini della valutazione di cui all'art. 5 del presente decreto, la Direzione generale rende accessibile on line alle regioni le domande pervenute, alla scadenza dei termini di presentazione delle stesse (5).

8. Le regioni trasmettono annualmente alla direzione generale gli elenchi dei soggetti sostenuti finanziariamente, anche dagli enti locali, per le attività di cui al presente decreto, indicando la tipologia dell'attività medesima e l'importo del contributo.

(4) Comma così modificato dal comma 3 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a decorrere dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso decreto.

(5) Comma così sostituito dal comma 5 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a decorrere dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso decreto.

5. Valutazione qualitativa.

1. La valutazione qualitativa è determinata dalla Commissione.

2. La Commissione tiene conto:

a) della qualità artistica dei progetti;

b) del parere espresso dalle regioni sul ruolo, la coerenza e l'efficacia dei progetti medesimi con riferimento alle linee di programmazione regionale in materia.

3. Ai fini della valutazione artistica, la Commissione tiene conto della corrispondenza dei progetti agli obiettivi di cui all'art. 2, comma 3, e dei seguenti elementi, rendendo preventivamente pubblici i parametri ad essi attribuiti:

a) stabilità pluriennale e regolarità gestionale-amministrativa dell'organismo;

b) direzione artistica o organizzativa;

c) identità e continuità del nucleo artistico ed organizzativo;

d) spazio riservato al repertorio contemporaneo, con particolare riferimento a quello italiano e di Paesi UE ed alla committenza di testi originali;

e) periodo di impiego degli scritturati in rapporto ai compensi da corrispondere;

f) carattere di stanzialità per le attività stabili e tipologia del decentramento territoriale per le attività di giro;

g) integrazione delle arti sceniche e processi innovativi nell'ambito della produzione;

h) creazione di rapporti con le scuole e le università, ivi compresi momenti di informazione e preparazione all'evento, idonei a favorire lo sviluppo della cultura teatrale;

i) integrazione con il patrimonio storico ed architettonico;

l) obiettivo del progetto, con riferimento alle sue finalità sociali;

m) rapporto consolidato con enti locali e istituzioni culturali;

n) formazione e sostegno alle nuove istanze artistiche;

o) impiego di giovani di età compresa tra i diciotto ed i trentacinque anni;

p) qualificata attività di documentazione e di diffusione, anche editoriale,

dell'attività teatrale;

q) rapporto fra entrate di bilancio ed intervento statale.

4. Il parere di cui al comma 2, lettera b) viene espresso dalla regione in cui si

svolge l'attività prevalente del soggetto richiedente. In caso di mancata

indicazione o di indicazione plurima, in sede di presentazione della domanda, il

parere viene espresso dalla regione in cui il richiedente ha la propria sede

legale. Il predetto parere deve pervenire alla direzione generale in formato

elettronico entro il termine perentorio di sessanta giorni a decorrere dalla data

in cui alle regioni è reso disponibile l'accesso on line alle domande presentate

(6).

5. La Commissione, relativamente agli anni precedenti quello per il quale è

richiesto il contributo, e segnatamente all'ultimo triennio, tiene in particolare

considerazione i seguenti elementi:

a) progetti artistici realizzati e l'andamento del flusso degli spettatori paganti

registrati;

b) capacità imprenditoriale di reperire risorse da parte di soggetti e istituzioni

private e/o di enti territoriali.

6. Per l'attività degli organismi di promozione e formazione del pubblico, la

Commissione tiene particolare conto dell'apertura di nuovi spazi teatrali,

dell'uso di siti storici ed archeologici per promuovere l'integrazione delle

attività teatrali con i flussi turistici, e di ogni altra iniziativa tesa a favorire la

crescita della domanda teatrale.

7. Per l'attività all'estero, la Commissione, accertata la validità artistica

dell'iniziativa e la sua idoneità a rappresentare la cultura italiana nel mondo,

tiene altresì conto:

a) dell'apporto finanziario del Paese ospitante;

b) della località e della sede presso cui si svolge la manifestazione e della sua

rilevanza nella vita culturale e artistica del Paese ospitante;

c) della previsione di opere e lavori di autore italiano.

L'entità del contributo non può superare le spese di viaggio e trasporto

esposte nel preventivo, fermo restando il limite del pareggio tra entrate e

uscite.

8. La valutazione qualitativa può essere positiva o negativa. Una valutazione

qualitativa positiva conferma, aumenta fino a tre volte ovvero diminuisce

l'ammontare della base quantitativa, fermo restando il limite del pareggio tra

entrate e uscite del preventivo. Una valutazione qualitativa negativa azzera la

base quantitativa determinando il rigetto della domanda di contributo per

carenza qualitativa del progetto contenuto nella domanda stessa (7).

(6) Comma così modificato dal comma 6 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a

decorrere dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso

decreto.

(7) Comma così sostituito dal comma 7 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a

decorrere dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso

decreto.

6. Erogazione del contributo. Controlli.

1. Nel caso di progetti artistici di particolare rilevanza finanziaria,

l'Amministrazione può prendere in considerazione una parte dei costi

ammissibili, concedendo la facoltà di ridurre i costi dell'attività, fermi restando

i minimi previsti per ogni singolo settore. Resta fermo l'obbligo di presentare il

consuntivo in ordine a tutta l'attività svolta, ai sensi del comma 3 del presente

articolo.

2. A seguito dell'assegnazione del contributo, l'Amministrazione eroga

l'acconto nella misura dell'ottanta per cento per i soggetti che abbiano

ottenuto l'intervento statale da almeno tre anni, sempre che sia stata

presentata e regolarizzata la documentazione relativa agli anni precedenti.

3. Ai fini dell'erogazione del saldo, i soggetti beneficiari del contributo devono

presentare una dichiarazione, ai sensi degli articoli 46 e 47 del decreto del

Presidente della Repubblica 28 dicembre 2000, n. 445, redatta su appositi

modelli on-line predisposti dall'Amministrazione, con cui viene

autocertificata

la corrispondenza dei dati indicati con quelli di bilancio, e nella quale sono

riportati:

a) rendiconto finanziario relativo all'attività svolta;

b) dettagliata relazione artistica relativa all'attività svolta;

c) numero delle giornate recitative, delle recite, delle giornate lavorative,

nonchè degli scritturati, con la quantificazione dei costi e degli oneri sociali

sostenuti;

d) incassi delle recite effettuate;

e) numero delle regioni e piazze visitate.

4. Per le attività all'estero devono essere altresì trasmesse la dichiarazione

dell'autorità diplomatica competente o degli istituti italiani di cultura all'estero

attestante il periodo di effettuazione dell'attività e il numero delle

manifestazioni effettuate, nonchè le fatture quietanzate relative alle spese di

viaggio e trasporto e/o i singoli biglietti, e l'elenco dei partecipanti. Qualora le

spese ammissibili siano documentate in misura inferiore al contributo

concesso, lo stesso viene ridotto.

5. L'erogazione del contributo è subordinata alla corrispondenza con quanto

previsto dalle leggi finanziaria e di bilancio. Qualora provvedimenti finanziari o

di spesa successivi all'adozione del decreto di cui all'art. 2, comma 5,

determinino una consistenza del Fondo inferiore, il direttore generale provvede

alla proporzionale riduzione delle risorse ripartite, e conseguentemente dei

contributi assegnati.

6. L'Amministrazione può procedere a verifiche amministrativo-contabili,

anche a campione, al fine di accertare la regolarità dei bilanci e degli altri atti

riguardanti l'attività teatrale sovvenzionata, a tal fine accedendo anche alla

documentazione conservata presso il soggetto beneficiario e condizionando,

ove opportuno, l'erogazione dell'intero contributo, o di parte dello stesso,

all'esito della verifica.

7. Ad eccezione di casi di errore materiale dell'Amministrazione, non sono

ammissibili riesami dei provvedimenti di determinazione dei contributi o

l'assegnazione di interventi integrativi anche in presenza di maggiori costi per

l'attività svolta.

8. L'importo del contributo è proporzionalmente ridotto quando l'attività svolta

è ridotta in misura superiore al quindici per cento rispetto a quella valutata in

sede di assegnazione.

9. La variazione di elementi artistici sostanziali del programma, rispetto a

quelli indicati nel progetto inizialmente presentato, va previamente comunicata

e motivata all'Amministrazione, che provvede a sottoporre nuovamente, solo

per tale aspetto, il progetto alla Commissione ai fini della conferma o della

variazione del contributo. Non è ammissibile l'effettuazione di attività all'estero

in Paesi diversi da quelli per i quali i contributi sono stati concessi.

7. Decadenza dal contributo.

1. I soggetti beneficiari del contributo ai sensi del presente decreto sono tenuti

a presentare, entro il 31 dicembre dell'anno successivo a quello di

assegnazione del contributo medesimo, la documentazione consuntiva di cui

all'art. 6, comma 3. Qualora tale documentazione non sia presentata entro il

citato termine, ovvero contenga elementi non veritieri, è disposta con

provvedimento del direttore generale la decadenza dal contributo, con

recupero delle somme già eventualmente versate.

8. Attività teatrale stabile.

1. L'attività teatrale stabile è svolta dai teatri stabili ad iniziativa pubblica, ad

iniziativa privata, di innovazione rivolta alla ricerca e sperimentazione, nonchè

di innovazione rivolta all'infanzia ed alla gioventù.

2. L'attività teatrale stabile è connotata dal prevalente rapporto con il territorio

entro il quale è ubicato ed opera il soggetto che la svolge, dalla stabilità del

nucleo artistico-tecnico-organizzativo, nonchè da una progettualità con

particolari finalità artistiche, culturali e sociali, ed è caratterizzata da:

a) sostegno e diffusione dei valori del teatro nazionale d'arte, di tradizione e

della commedia musicale, con adozione di progetti artistici di produzione,

ricerca, perfezionamento professionale, promozione e ospitalità e

presenza in

contesti sociali rilevanti;

b) rinnovo del linguaggio teatrale e sostegno alla drammaturgia

contemporanea;

c) sviluppo del metodo di ricerca in collaborazione con le università, le

accademie e l'alta formazione professionale;

d) diffusione della cultura teatrale presso il pubblico di ogni fascia di età e ceto

sociale;

e) valorizzazione di nuovi talenti;

f) esclusiva disponibilità di una o più sale teatrali direttamente gestite e idonee

alla rappresentazione in pubblico di spettacoli;

g) autonomia e comprovata qualificazione professionale della direzione, con

esclusione dello svolgimento di altre attività manageriali, organizzative, di

consulenza e prestazione artistica presso organismi sovvenzionati dallo Stato

nel campo del teatro;

h) rappresentazione in sedi direttamente gestite di almeno:

1) il 30 per cento delle recite di produzione per i teatri operanti in città con

non oltre 250.000 abitanti;

2) il 40 per cento delle recite di produzione per i teatri operanti in città con più

di 250.000 abitanti e fino a 700.000 abitanti;

3) il 50 per cento delle recite di produzione per i teatri operanti in città con più

di 700.000 abitanti;

i) [rappresentazione delle recite di produzione nel territorio della regione di

appartenenza per almeno il 10 per cento, in aggiunta al requisito di cui alla

lettera h)] (8);

l) ospitalità coerente con le finalità perseguite;

m) stabilità del nucleo artistico e dell'organico amministrativo e tecnico;

n) disponibilità di entrate finanziarie adeguate alla realizzazione del progetto.

(8) Lettera abrogata dal comma 2 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a decorrere

dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso decreto.

9. Teatri stabili ad iniziativa pubblica.

1. Il riconoscimento di teatro stabile ad iniziativa pubblica è subordinato, oltre

a quanto previsto dall'art. 8, al possesso dei seguenti requisiti:

a) costituzione da parte della regione, della provincia e del comune nel cui

territorio è situata la sede, con l'impegno dei soci a contribuire alle spese

dell'ente in misura almeno pari al contributo annualmente versato dallo Stato,

nonchè a garantire la disponibilità di una o più sale teatrali, di cui almeno una

di cinquecento posti, con la copertura di tutte le spese di esercizio;

b) presenza, quali organi, del presidente, del consiglio di amministrazione,

dell'assemblea e del collegio dei revisori, con durata non inferiore a tre anni e

non superiore a cinque;

c) presenza di un numero di componenti del consiglio di amministrazione non

superiore a cinque, elevabile a sette nel caso di presenza di ulteriori partecipanti, oltre gli enti territoriali necessari;

d) presenza di tre componenti del Collegio dei revisori, dei quali due sono scelti da iscritti all'albo dei revisori dei conti ed un terzo è designato dal Ministero con funzioni di presidente;

e) stabilità del nucleo artistico assunto con contratto stagionale per almeno il quaranta per cento degli interpreti e stabilità dell'organico amministrativo e tecnico per almeno il sessanta per cento dell'organico;

f) effettuazione annua di almeno cinquemila giornate lavorative e di centoventi giornate recitative di spettacoli direttamente prodotti, ridotte a quattromila giornate lavorative e novanta giornate recitative per i teatri stabili di minoranze linguistiche o di confine;

g) committenza ed allestimento ogni due anni di almeno un'opera di autore italiano vivente;

h) allestimento od ospitalità di almeno uno spettacolo d'innovazione o ricerca;

i) valorizzazione, qualificazione ed impiego di giovani attori e tecnici nell'ambito del nucleo artistico stabile.

10. Teatri stabili ad iniziativa privata.

1. Il riconoscimento di teatro stabile ad iniziativa privata è subordinato, oltre a quanto previsto dall'art. 8, al possesso dei seguenti requisiti:

a) progetto artistico integrato di produzione, promozione ed ospitalità;

b) disponibilità esclusiva di una sala teatrale di almeno cinquecento posti;

c) stabilità del nucleo artistico;

d) effettuazione di almeno quattromilacinquecento giornate lavorative e di

centoventi giornate recitative di spettacoli direttamente prodotti;

e) valorizzazione del repertorio contemporaneo italiano ed europeo, con

particolare riguardo ad autori viventi, ed allestimento od ospitalità di almeno

uno spettacolo d'innovazione o ricerca;

f) disponibilità di entrate finanziarie adeguate provenienti da soggetti diversi

dallo Stato, comunque non inferiori al cinquanta per cento dei costi sostenuti.

2. Possono essere, altresì, riconosciuti teatri stabili ad iniziativa privata

organismi che, oltre a possedere i requisiti di cui al comma 1 del presente

articolo, abbiano la disponibilità esclusiva di una sala teatrale di almeno

milletrecento posti e programmino commedie musicali di autori italiani

contemporanei per almeno il settanta per cento dell'attività effettuata.

11. Teatri stabili di innovazione.

1. Sono teatri stabili di innovazione quelli che svolgono attività di ricerca e

sperimentazione teatrale o attività teatrale rivolta all'infanzia e alla gioventù.

2. L'attività della ricerca e sperimentazione teatrale è caratterizzata da una

particolare attenzione al rinnovamento del linguaggio teatrale, alle nuove

drammaturgie, alla multimedialità ed alla integrazione delle arti sceniche, e da

iniziative di studio e laboratorio, anche in collaborazione con le

università per

lo sviluppo di nuovi metodi di ricerca.

3. L'attività teatrale rivolta all'infanzia e alla gioventù è caratterizzata da una

particolare attenzione all'evoluzione del linguaggio artistico e pedagogico, allo

sviluppo e diffusione della cultura teatrale presso il pubblico in età prescolare e

scolare, alle iniziative di studio e laboratorio, in collaborazione con le strutture

scolastiche, mirate a finalità educative ed alla formazione teatrale degli

insegnanti.

4. Il riconoscimento di teatro stabile di innovazione è subordinato, oltre a

quanto previsto dall'art. 8, al possesso dei seguenti requisiti:

a) valorizzazione di nuovi talenti;

b) disponibilità esclusiva di una o più sale teatrali, di cui almeno una di

duecento posti;

c) effettuazione di almeno quattromila giornate lavorative e cento giornate

recitative di spettacoli direttamente prodotti all'anno;

d) stabilità del nucleo artistico e del personale amministrativo e tecnico;

e) disponibilità di entrate finanziarie adeguate provenienti da soggetti diversi

dallo Stato, comunque non inferiori al quaranta per cento dei costi sostenuti,

tra i quali almeno un ente locale.

12. Imprese di produzione teatrale.

1. Può essere concesso un contributo alle imprese di produzione teatrale,

commedia musicale e operetta, di innovazione nell'ambito della

sperimentazione e del teatro per l'infanzia e la gioventù, che si caratterizzano

per la capacità organizzativa, per la validità artistica del progetto in relazione

alla tradizione teatrale, alla drammaturgia contemporanea, alla più ampia

diffusione della cultura e dell'arte teatrale sul territorio nazionale, alla

valorizzazione di nuovi talenti, alla ricerca di nuovi linguaggi artistici e per la

diffusione del teatro presso nuove fasce di pubblico, anche in età scolare e

prescolare.

2. Dette imprese possono essere ammesse al contributo, se effettuano un

minimo di novanta giornate recitative e di mille giornate lavorative, in

presenza di:

a) direzione artistica di comprovata qualificazione professionale e nucleo artistico stabile;

b) autonomia creativa e organizzativa;

c) significativa progettualità culturale e di rilevante impatto sul pubblico.

3. Possono altresì essere ammesse al contributo statale le imprese di teatro di

innovazione che, oltre alla direzione artistica di comprovata qualificazione

professionale ed alla autonomia creativa e organizzativa, si caratterizzano per

la continuità e identità del nucleo artistico, per la disponibilità, anche

temporanea, di una sede idonea per lo svolgimento di attività laboratoriale e

per la presenza di un progetto che realizzi un intervento creativo su testi

teatrali e l'integrazione tra le arti sceniche; ai fini del raggiungimento dei

minimi recitativi, tali imprese possono computare fino a venticinque giornate

di attività di laboratorio.

4. Le imprese di produzione teatrale, ammesse al contributo e che hanno la

disponibilità pluriennale di un teatro, possono altresì essere ammesse al

contributo per l'attività di esercizio, secondo quanto previsto dall'art. 15, in

presenza di un'adeguata ospitalità per almeno il cinquanta per cento a

compagnie organizzate da imprese diverse.

5. Le imprese di produzione teatrale possono, al termine di tre anni

consecutivi di attività destinataria di contributo, effettuare a domanda, solo

per l'anno appena successivo, il dieci per cento dei minimi recitativi e

lavorativi previsti dal presente decreto, sostituendo la restante parte con

attività di laboratorio, scientifica, seminariale e di studio. Il progetto di tale

attività deve essere presentato attraverso una specifica relazione da sottoporsi

al preventivo parere della commissione. Al termine delle attività, l'impresa

dovrà, a consuntivo, illustrare all'Amministrazione il progetto realizzato, da cui

dovrà emergere con chiarezza la nuova progettualità da porre alla base delle

future attività. Il contributo relativo all'anno di studio è individuato nella

misura massima del cinquanta per cento del contributo assegnato all'impresa il

precedente anno. Può applicarsi l'art. 6, comma 2, sull'importo di cui al precedente periodo. Le imprese che effettuano domanda di contributo ai sensi del presente comma, possono comunque presentare domanda anche ai sensi del comma 3. Tale domanda sarà considerata decaduta nel caso in cui venga autorizzata dalla Commissione l'attività di cui al presente comma.

13. Teatro di figura.

1. Può essere concesso un contributo alle imprese che svolgono in un determinato ambito territoriale, con un organico progetto e stabilità del nucleo artistico, un'attività continuativa di produzione del teatro di figura di significativo rilievo, anche in convenzione con gli enti locali interessati, ed integrata da attività di promozione, ricerca, conservazione e trasmissione della tradizione, aggiornamento delle tecniche e rinnovamento espressivo, rassegne e festival.

2. Sono ammesse al contributo le imprese di produzione del teatro di figura che effettuano almeno ottanta giornate recitative di spettacoli del repertorio tradizionale italiano ed innovativo, quaranta delle quali possono essere attestate, per la specificità dell'attività svolta, anche con documentazione diversa dal borderò, e settecento giornate lavorative.

3. Per la quantificazione del contributo si tiene conto dell'effettuazione dell'attività di produzione teatrale all'estero, anche attraverso coproduzioni

internazionali, e della gestione, con la partecipazione di almeno un ente locale,

di spazi adeguati all'attività di ospitalità di rassegne e festival, per almeno

cinquanta recite, cui gli spettatori possono accedere gratuitamente, nonchè

l'apertura al pubblico di collezioni storiche e musei e la realizzazione di

iniziative di studio, formazione ed editoriali.

14. Organismi di distribuzione, promozione e formazione del pubblico.

1. Può essere concesso un contributo, non cumulabile con le altre forme di

contribuzione previste dal presente decreto, agli organismi, beneficiari di una

partecipazione finanziaria della regione dove hanno sede, che svolgono attività

di distribuzione, promozione e formazione del pubblico nell'ambito del

territorio della predetta regione e che non producano, coproducano o

allestiscano spettacoli direttamente o indirettamente. Gli organismi possono

svolgere l'attività, in aggiunta a quella effettuata nella regione dove hanno

sede, anche in una confinante che sia priva di un analogo organismo. Può

essere riconosciuto un solo organismo per regione finanziato ai sensi del

presente articolo.

2. L'ammissione al contributo è subordinata ai seguenti requisiti:

a) programmazione di almeno centocinquanta giornate recitative effettuate da

organismi, per almeno il novanta per cento di nazionalità italiana rispondenti a

chiari requisiti di professionalità e di qualità artistica, operanti nei settori di cui

al presente decreto. Le giornate recitative devono essere articolate su almeno

dieci piazze, distribuite in modo da garantire la presenza in ogni provincia, ed

effettuate in idonee sale teatrali, ovvero in ambiti diversi muniti delle

prescritte autorizzazioni;

b) stabile ed autonoma struttura organizzativa;

c) autonomia e comprovata qualificazione professionale della direzione, con

esclusione dello svolgimento di altre attività manageriali, organizzative, di

consulenza e prestazione artistica presso strutture sovvenzionate dallo Stato

nel campo del teatro;

d) progetto di distribuzione comprensivo di varie forme di produzione teatrale,

sulla base di un repertorio qualificato e riferito anche alla produzione

contemporanea italiana ed europea non caduta in pubblico dominio;

e) progetto di informazione, promozione e formazione del pubblico, anche

attraverso iniziative tese ad accrescere la conoscenza del teatro, con la

promozione di incontri con gli artisti, attività editoriali e rapporti con il mondo

scolastico ed universitario;

f) disponibilità di entrate finanziarie da parte di soggetti diversi dallo Stato, ad

esclusione degli incassi, non inferiori al trenta per cento dei costi totali

sostenuti;

g) avvenuto pagamento dei compensi agli organismi ospitati nell'anno

precedente, che sottoscrivono una apposita dichiarazione liberatoria

ovvero

idonea documentazione attestante l'avvenuto pagamento dei compensi.

15. Esercizio teatrale.

1. Può essere concesso un contributo a soggetti privati gestori di sale teatrali

con riferimento ai costi della gestione della sala, della pubblicità e della promozione del pubblico in presenza dei seguenti requisiti:

a) possesso delle prescritte autorizzazioni;

b) programmazione di almeno centotrenta giornate recitative annuali riservate

alle attività disciplinate dal presente decreto per iniziative ad attività continuativa, di cui massimo tredici giornate recitative possono essere riservate alle attività di danza sovvenzionate ai sensi del decreto ministeriale 8

novembre 2007 (9).

c) programmazione di almeno ottanta giornate recitative annuali riservate alle

attività disciplinate dal presente decreto per iniziative ad attività stagionale, di

cui massimo otto giornate recitative possono essere riservate alle attività di

danza sovvenzionate ai sensi del decreto ministeriale 8 novembre 2007 (10).

2. È riconosciuta ai soggetti che gestiscono una sala teatrale con una capienza

non superiore a duecentocinquanta posti ed in presenza dei prescritti requisiti

connessi all'agibilità, un'ulteriore valutazione per un progetto di produzione

realizzato nella stessa, purchè non superiore al trenta per cento del totale

delle giornate recitative programmate e secondo i criteri stabiliti per gli organismi di cui all'art. 12.

(9) Lettera così sostituita dal comma 4 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a decorrere dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso decreto.

(10) Lettera così sostituita dal comma 4 dell'art. 2, D.M. 3 agosto 2010, a decorrere dal 6 ottobre 2010 ai sensi di quanto disposto dall'art. 4 dello stesso decreto.

16. Promozione teatrale, perfezionamento professionale, ed artisti di strada.

1. Può essere concesso un contributo, non cumulabile con le altre forme di contribuzione previste dal presente decreto, a soggetti pubblici e privati che, non svolgendo attività produttiva, realizzano progetti di:

a) promozione, divulgazione e informazione nel campo teatrale nonchè di valorizzazione della cultura teatrale, con particolare riguardo alla drammaturgia italiana contemporanea. Tali progetti possono articolarsi in stages, seminari, convegni, mostre, attività di laboratorio, con particolare riguardo all'uso di nuove metodologie e alle interazioni con gli altri linguaggi dello spettacolo;

b) perfezionamento professionale di quadri artistici, tecnici ed amministrativi del settore teatrale, con carattere istituzionale e continuativo, in

presenza di

un corpo docente di accertata qualificazione professionale e di adeguati spazi

attrezzati per l'attività didattica e teatrale;

c) coordinamento e sostegno dell'attività di gruppi teatrali non professionistici

ad essi aderenti;

d) produzione e promozione teatrale nell'ambito di programmi di studio e di

ricerca all'interno delle strutture universitarie statali, anche in collaborazione

con i soggetti della stabilità teatrale.

2. Può essere concesso un contributo, nella misura massima del trenta per

cento dei costi sostenuti, a soggetti che svolgono attività di promozione del

teatro di strada o che organizzano manifestazioni, rassegne e festival con

l'impiego esclusivo degli artisti di strada, quale momento di aggregazione

sociale della collettività, di integrazione con il patrimonio architettonico e

monumentale e di sviluppo del turismo culturale.

17. Rassegne e festival.

1. Può essere concesso un contributo, non cumulabile con le altre forme di

contribuzione previste dal presente decreto, a soggetti pubblici o privati,

organizzatori di rassegne e festival di particolare rilievo nazionale e

internazionale, che contribuiscono alla diffusione ed allo sviluppo della cultura

teatrale, alla integrazione del teatro con siti storici ed archeologici e di

promozione del turismo culturale, e che comprendono una pluralità di spettacoli ospitati, prodotti o coprodotti nell'ambito di un coerente progetto culturale, realizzati in un arco di tempo limitato ed in un medesimo luogo. In particolare, i festival possono costituire momenti di incontro privilegiato tra diverse culture dello spettacolo dal vivo, anche in forma di creazioni multidisciplinari tendenti alla contaminazione di più linguaggi espressivi.

2. Il contributo ha carattere integrativo di altri apporti finanziari, e non può superare il trenta per cento dei costi sostenuti, ed è concesso sulla base dei seguenti presupposti:

a) sovvenzione di uno o più enti pubblici;

b) direzione artistica di riconosciuta capacità e prestigio professionale in esclusiva;

c) disponibilità di una struttura tecnico-organizzativa;

d) programmazione di almeno sei spettacoli, sia di ospitalità che in coproduzione, di soggetti italiani o di qualificati soggetti stranieri, dei quali almeno uno presentato in prima nazionale;

e) programmazione di spettacoli, sia di ospitalità che in coproduzione, di soggetti italiani con prevalenza di quelli già sovvenzionati e di formazioni straniere di elevata qualità artistica;

f) previsione di attività collaterali di promozione del pubblico anche attraverso convegni, seminari, mostre, attività editoriali.

18. Ente teatrale italiano.

1. L'Ente teatrale italiano, di seguito definito ETI, può ricevere un contributo

su presentazione di un programma di valorizzazione e diffusione della cultura

e delle attività teatrali di prosa, di danza e musicali, soprattutto attraverso

interventi per la pubblicità, la comunicazione, la promozione e la formazione

del pubblico, anche a sostegno di progetti elaborati in accordo con le regioni e

gli enti locali, deliberato dai competenti organi statutari.

2. Le modalità ed i criteri di intervento finanziario dell'ETI sono disciplinati con

apposito regolamento interno.

3. All'ETI possono essere, altresì, concessi contributi finalizzati a particolari

progetti di attività, anche individuati dall'Amministrazione, volti a favorire

iniziative, con particolare riguardo a quelle di giovani compresi tra i diciotto e i

trentacinque anni di età, di diffusione all'estero dell'espressione artistica

nazionale, la realizzazione di eventi di cultura teatrale o interdisciplinare di

rilevanza internazionale, la diffusione della cultura teatrale nelle zone meno

servite, l'integrazione dello spettacolo con i più moderni strumenti della

comunicazione e con la televisione, la promozione di sinergie operative con i

beni culturali ed il turismo.

4. L'ETI può stipulare con le compagnie teatrali, di danza e musicali, per

l'attività ordinaria e per specifici progetti, solo contratti a percentuale sugli

incassi, con l'eccezione delle compagnie programmate all'estero e di quelle

straniere di grande rilevanza internazionale.

19. Accademia nazionale di arte drammatica «Silvio D'Amico» e società italiana autori drammatici.

1. L'Accademia nazionale d'arte drammatica «Silvio D'Amico» può ricevere un

contributo su presentazione del programma di attività deliberato dai

competenti organi statutari. Una quota di tale contributo può essere destinata

al sostegno di iniziative anche produttive e di ricerca realizzate direttamente

con la prevalente utilizzazione degli allievi dell'Accademia o assunte in

collaborazione con altri enti teatrali anche a sostegno della drammaturgia

contemporanea.

2. Al fine di armonizzare l'attività dell'Accademia con le disposizioni attuative

della legge 21 dicembre 1999, n. 508, l'Amministrazione procede a periodiche

consultazioni con il Ministero dell'università e della ricerca scientifica ai fini di

una concertata azione a sostegno e sviluppo delle sue finalità istituzionali.

3. La Società italiana autori drammatici può ricevere un contributo per la

promozione della drammaturgia italiana contemporanea, su presentazione di

un progetto che può articolarsi in seminari, convegni, premi ed attività

editoriali.

20. Progetti speciali.

1. Può essere concesso un contributo, non cumulabile con altre forme di

contribuzione previste dal presente decreto, ad iniziative, anche disposte

direttamente dall'Amministrazione, da attuarsi esclusivamente nell'anno cui si

riferisce la richiesta, di valorizzazione e promozione articolate in progetto

organico che abbiano finalità di sperimentare forme originali di divulgazione

del teatro, nonchè iniziative rivolte a particolari celebrazioni o eventi.

21. Attività all'estero.

1. Può essere concesso un contributo per le attività teatrali da svolgersi

all'estero, a condizione che queste consistano nella partecipazione a festival,

rassegne, programmazioni di istituzioni o teatri stranieri, dimostrata da copie

di contratti o da inviti del soggetto organizzatore, attestanti l'interesse e la

partecipazione economica alla realizzazione dell'attività da parte del Paese

ospitante.

22. Disposizioni finali.

1. Ai sensi della vigente normativa, il direttore generale può disporre la

liquidazione, in ragione del cinquanta per cento del contributo assegnato

nell'anno precedente, di anticipazioni sui contributi ancora da assegnarsi a

soggetti che abbiano presentato regolare domanda ai sensi del presente

decreto e che siano stati destinatari del contributo per almeno tre anni e ne

abbiano regolarmente documentato l'attività. Con provvedimento del direttore

generale, possono essere stabilite garanzie in relazione all'anticipata

liquidazione di cui al presente comma.

2. Per il solo anno 2008:

a) il termine perentorio per la presentazione delle domande è fissato al

trentesimo giorno successivo all'entrata in vigore del presente decreto;

b) non possono essere presentate eventuali integrazioni, specifiche o

modifiche relative al progetto artistico presentato;

c) il termine di cui all'art. 4, comma 7, è di quindici giorni;

d) il parere di cui all'art. 5, comma 4, deve pervenire in formato elettronico

entro il termine perentorio di trenta giorni dalla trasmissione delle domande ai

sensi della lettera c).

3. I criteri di valutazione di cui all'art. 5 hanno validità per l'anno 2008 in

attesa della definizione, d'intesa con gli enti territoriali, di indicatori di qualità

e di percentuali per l'attribuzione dei fondi su base quantitativa e qualitativa.

Qualora tale intesa non venga raggiunta, il predetto articolo continua ad

applicarsi per gli anni successivi.

23. Entrata in vigore.

1. Il presente decreto entra in vigore il giorno successivo a quello della

sua

pubblicazione nella Gazzetta Ufficiale.

2. A decorrere dall'entrata in vigore del presente decreto sono abrogati:

a) il decreto del Ministro per i beni e le attività culturali 21 dicembre 2005

recante «Criteri e modalità di erogazione dei contributi alle attività teatrali, a

valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 marzo 1985, n.

163», salvo quanto previsto ai commi 3 e 4 del presente articolo;

b) la circolare del Ministro del turismo e dello spettacolo 11 agosto 1989, n. 4,

recante «Promozione all'estero dello spettacolo italiano» relativamente alle

disposizione riguardanti la prosa.

3. I requisiti di cui all'art. 8, comma 2, lettera h), entrano in vigore nell'anno

2009 e quelli di cui alla lettera i) del medesimo comma nell'anno 2010. Per

l'anno 2008 continuano ad applicarsi quelli previsti dalle corrispondenti

disposizioni del decreto ministeriale 21 dicembre 2005, nonchè la specifica

possibilità di derogare le disposizioni in merito al requisito degli elementi

impiegati di cui all'art. 3, comma 1, già prevista nel predetto decreto.

4. Il massimale economico di cui all'art. 2, comma 2, previsto per gli organismi

di distribuzione, promozione e formazione del pubblico, si applica a decorrere

dall'anno 2009. I requisiti di cui all'art. 9, comma 1, lettera h), all'art. 10,

comma 1, lettera e) e comma 2, entrano in vigore nell'anno 2009. Il

requisito

di cui all'art. 14, comma 1, ultimo periodo, entra in vigore nell'anno 2010. Fino

a tali termini continuano ad applicarsi, rispettivamente, il massimale

economico e i requisiti previsti dalle corrispondenti disposizioni del decreto

ministeriale 21 dicembre 2005.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLONIO M., 1981, *Storia del teatro italiano,* Firenze, Sansoni, vol.I., cit., p. 7.

- ARTAUD A., 1968, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

- BUCCOLO M., 2012, *Il teatro d'impresa: un metodo di formazione "oltre l'aula"*, Formez PA: centro servizi, assistenza, studi e formazione per l'ammodernamento delle P.A., Governo Italiano, Lun, 16/01/2012 (www.formez.it).

- CALBI A., *Il teatro come sogno cosciente. La bella utopia: il Teatro dell'Elfo*, in Elfo Puccini, Teatro d'Arte Contemporanea, in http://www.elfo.org.

- DE CAPITANI E., *La nostra storia*, in Elfo Puccini, Teatro d'Arte Contemporanea, in http://www.elfo.org

- DE LORENZI L., 2007, *Teatro in azienda: intervista a Jader Giraldi*, Amaltea. Trimestrale di cultura, Anno II, Numero due-tre, settembre 2007 (http://nuke.amalteaonline.com).

- DE MARINIS M., 2000, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani Editore, Milano.

- DI CESARE F., 2009, *La gestione delle relazioni tra attori nell'industria culturale*, in RISPOLI M., BRUNETTI G. (a cura di), *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, il Mulino, Bologna, cit., p. 182.

- FLAIANO E., 1965, *Un personaggio in cerca di un cappello*, L'Europeo, 11 luglio 1965, cit., p. 229.

- GALLINA M., 2005, *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, FrancoAngeli, Milano .

- GALLINA M., 2008, *Organizzare teatro a livello internazionale. Linguaggi, politiche, pratiche, tecniche*, FrancoAngeli, Milano .

- GALLINA M. 2001, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, FrancoAngeli, Milano .

- GARAVAGLIA V., 2007, *Premessa*, in *TEATRO, EDUCAZIONE, SOCIETÀ*, Editore Utet Università, Torino, pp. IX-XI.

- GARAVAGLIA V., 2007, *Verso una nuova definizione di teatro-educazione*, in *TEATRO, EDUCAZIONE, SOCIETÀ*, Editore Utet Università, Torino, pp.3-65.

- GREGORI M. G., 1997, *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Leonardo Arte Editore, Milano.

- GROTOWSKI J., 1970, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Milano.

- La Piccionaia – I Carrara, Teatro Stabile di Innovazione, *Chi siamo* in www.piccionaia.it.

- MALAGUTI A., 2009, *La scena della contemporaneità. Indagine sulle arti dello spettacolo in Italia e in Europa*, FrancoAngeli, Milano.

- MANZELLA D., POZZI E., 1971, *Piccolo Teatro della città di Milano* in *I teatri di Milano*, U. Mursia & C., Milano, pp. 195-210.

- MARINO M., 2004, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci Editore, Roma.

- MEISIEK S., BARRY D., 2005, *Who controls the looking glass? Towards a conversational understanding of organizational theatre*, in www.cbs.dk.

- NEGRI M. C., GUIDOTTI V., OLIVA G., a cura di GRANATELLA L.,1998, *Struttura dello spazio teatrale e funzione pedagogica della rappresentazione*, in *Educare al teatro*, Editrice La Scuola, Brescia, pp. 15-28.

- OLIVA G., 1999, I*l laboratorio teatrale*, LED Edizioni Universitarie, Milano .

- PERISSINOTTO L., 2008, *Un pubblico appagante*, in DE BIASE F. (a cura di), *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Franco Angeli Editore, Milano, pp. 370-394.

- PICOZZA E., 2007, *La formazione e l'educazione per lo spettacolo dal vivo* in: "*Aedon. Rivista di arti e diritto on line*" n.3/2007, Il Mulino, Bologna .

- PINZAUTI R., marzo 2013, *Con il Teatro d'Impresa impariamo tutti a recitare...!!": un'analisi fuori dai denti della situazione in Italia,* in www.formazione-esperienziale.it.

- PISELLI E, maggio 2005, *Nuovo teatro e formazione dello spettatore. Origini, pratiche, teorie,* in *La biblioteca dello spettatore*, Teatri di vita, Bologna (www.teatridivita.it).

- PRESOTTO C., 2012, *Il luogo del teatro nella geografia della scuola e della comunità*, tratto da uno studio realizzato all'interno della Compagnia *La Piccionaia-I Carrara*, in qualità di Direttore artistico.

- PRESOTTO C., 2013, *L'arte dello spettatore*, in *31° Rassegna Teatro Ragazzi 2013-2014*, Teatro Astra, La Piccionaia - I Carrara, Vicenza, 2013.

- PROFUMO DI CARRIERA, aprile 2009, *L'organizzazione in scena: intervista a Claudia Piccardo e Filippo Pellicoro* in www.formazione-esperienziale.it.

- SCANLAN R., 1992, *A wake in the front row: the social function of the theatre*, Harvard Rewiew, n. 2, autunno 1992, pp.93-96.

- SINISI S., INNAMORATI I., 2003, *Il Medioevo*, in *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, pp. 27-64.

- STREHLER G., 1988, *Teatro d'arte per tutti* in A.A.V.V, *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale: 1947-1987*, Electa, Milano, cit., p. 35.

- TARANTINO V., 2007, *Lo spettatore: una risorsa per il marketing o per il teatro?*, in *La biblioteca dello spettatore*, Teatri di vita, Bologna, ottobre 2007 (www.teatridivita.it).

- SANGUANINI B., 1989, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, FrancoAngerli, Milano.

- *Stagione 2013/14 - Siamo Umani*, Teatro Astra, La Piccionaia - I Carrara, Vicenza, 2013.

- UBERSFELD A., (a cura di) FAZIO M. e MARCHETTI M., 2008, LEGGERE LO SPETTACOLO, Carocci Editore, Roma, cit., p. 235.

- ZANOTELLI N., MEGGIOLAN S., 2013, *homo sum*, in *Stagione 2013/14 - Siamo Umani*, Teatro Astra, La Piccionaia - I Carrara, Vicenza, 2013.

SITOGRAFIA

- http://nuke.amalteaonline.com: Amaltea. Trimestrale di cultura
- http://www.aedon.mulino.it: Aedon. Rivista di arti e diritto on line;
- http://www.arci.it: Associazione Ricreativa e Culturale Italiana;
- http://www.caritasitaliana.it: Caritas italiana
- http://carlopresotto.wix.com: Silent play, percorsi teatrali audioguidati;
- http://www.castaspell.it: SPELL Società Per Elevare il Livello del Lavoro;
- http://www.cbs.dk: Copenhagen Business School;
- http://www.elfo.org: Elfo Puccini, Teatro di arte contemporanea
- http://www.etimo.it: Dizionario etimologico;
- http://www.formazione-esperienziale.it: Sito dedicato alle metodologie esperieziali nell'apprendimento;
- http://www.formez.it: Centro servizi, assistenza, studi e formazione per l'ammodernamento delle P.A.;
- http://www.gazzettaufficiale.it: Gazzetta Ufficiale;
- http://www.jstor.org
- http://www.piccionaia.it: La Piccionaia – I Carrara, Teatro Stabile di Innovazione
- http://www.libera.it: Libera: associazioni, nomi e numeri contro la mafia;
- http://www.motusonline.com: Compagnia teatrale *Motus*;
- http://www.nodalmolin.it: Gruppo d'acquisto solidale No Dal Molin;
- http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it: Direzione Generale Spettacolo dal Vivo;
- http://www.teatridivita.it.: Portale Teatro Comunale di Bologna;
- http://www.teatroimpresa.it: Società per servizi di consulenza, formazione e comunicazione alle aziende;
- http://www.teatroastra.it: Teatro di Villa dei Leoni
- http://www.treccani.it: Enciclopedia italiana Treccani;