

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
Corso di Laurea in DAMS

ORGANIZZAZIONE ED ECONOMIA DELLO SPETTACOLO

prof. Cristina Valenti
anno accademico 2004/2005

**NUOVE FORME DI ORGANIZZAZIONE, PRATICHE DELLA COMUNICAZIONE E
OSSERVATORI STATISTICI**

relazioni dei gruppi di studio e degli ospiti del corso
a cura di Stefano Casi

Indice

Gruppi di studio

1. Libera Mente Teatro e 369gradi	2
2. Teatro del Buratto	5
3. Teatro dell'Angolo	8
4. M'Arte Movimenti d'Arte	10
5. Fortebraccio Teatro	12
6. Arrivano dal Mare!	15
7. Intercity Festival – Teatro della Limonaia	18
8. L'Arboreto di Mondaino	20
9. Compagnia Teatro dell'Argine	26

Ospiti

1. Antonio Taormina, <i>Gli Osservatori dello Spettacolo</i>	31
2. Massimo Marino, <i>La critica teatrale</i>	34

Sono qui riportate le relazioni effettuate dai nove gruppi di studio formati nell'ambito del corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo durante l'anno accademico 2004/2005. Gli studenti hanno avuto come oggetto di studio imprese teatrali diverse tra loro, alle quali hanno sottoposto un questionario e con le quali hanno avuto uno o più incontri diretti, per approfondire la storia, il progetto culturale-artistico, le questioni organizzative e amministrative, le pratiche e strategie di comunicazione di ciascuna esperienza. Le relazioni sono state esposte in aula e discusse durante i mesi di aprile e maggio 2005. Alcuni gruppi di studio hanno inoltre prodotto materiali di montaggio in dvd, che saranno consultabili in futuro presso la biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Quelle che seguono sono le versioni definitive, corrette dopo le esposizioni.

1. LIBERA MENTE TEATRO E 369GRADI

di Umberto Cioffi, Donatella Dorti, Alessandro Gioia

Storia e configurazione.

La compagnia Libera Mente è nata tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90. Il gruppo promotore è frutto dell'iniziativa pedagogica del professore Nino Pizza, il quale diede vita a un laboratorio con allievi provenienti da un liceo scientifico del napoletano. Tra questi spiccava la personalità del diciassettenne Davide Jodice, inizialmente attratto più dalla musica che dal teatro.

L'anno dopo Jodice vince il concorso per accedere all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico.

La sua sensibilità artistica lo ha portato a fondare, agli inizi degli anni novanta, il gruppo Libera Mente insieme a Marina Ripa e Raffaele Di Florio.

Il giovane gruppo inizia a indagare le possibilità espressive, sia musicali sia teatrali, trascorrendo tre anni di ricerca e sperimentazione, conducendo laboratori aperti a tutti.

Il dare-avere di esperienze differenti, tipico dei laboratori, diede la possibilità di accumulare quel capitale di conoscenze che sarà poi la base su cui nasceranno tutti gli spettacoli della compagnia.

È proprio grazie a quel capitale che prende vita *Dove gli angeli esitano*, spettacolo che vince il Premio Scenario, nell'aprile 1993. Grazie a questo riconoscimento riescono a ottenere un primo importante momento di visibilità e la prima circuitazione nazionale.

Il gruppo attuale

Il gruppo si è costituito legalmente come associazione nel 1992, ed è stato riconosciuto dal Ministero per i Beni e le Attività culturali nella stagione 1997/98 come compagnia di Teatro di Ricerca e Sperimentazione (etichetta che Libera Mente non ha mai amato).

Il nucleo iniziale ha subito diversi cambiamenti ed è tuttora in continua trasformazione. La "fluidità", concetto chiave essenziale per conoscere e capire a fondo il lavoro e la storia di questa compagnia, non permette di escludere nulla: le partecipazioni e le esperienze parallele al progetto culturale di Libera Mente sono innumerevoli.

Infatti, il gruppo può (e *deve*) dilatarsi per accogliere nuovi componenti (per ora il massimo raggiunto dal gruppo è stato venticinque), provenienti o meno dal teatro: la fluidità è soprattutto artistica. Le "arti" e/o gli "artigianati", così come ama chiamarli Jodice, che hanno fatto parte della contaminazione culturale di Libera Mente, sono tante(i): pittura, scultura, musica, circo, ecc... Queste competenze o artigianati tendono all'indagine di nuovi e originali linguaggi, alla composizione e scomposizione di questi mediante l'auto-oralità dell'attore, a ribadire un tipo di teatro che vuole evitare il "teatro teatrale" e il "teatro tv", forme che oggi fanno da "tappo" alle nuove tendenze.

In 12 anni di attività, questa mentalità è diventata il marchio di un gruppo che si è fatto conoscere e apprezzare sui palcoscenici di numerosi festival di teatro contemporaneo (Santarcangelo dei Teatri, Volterra Teatro, Polverigi Inteatro, Teatri90, Angeli a Sud, Palermo di Scena) e collabora attivamente con diverse strutture di produzione sia in campo nazionale che internazionale (Biennale di Venezia, CRT di Milano, CREST di Taranto, Carte Blanche di Volterra, Teatro Nuovo di Napoli, Berliner Festspiele di Berlino, Kunsten Festival di Bruxelles, Yorkshire Dance di Leeds). Inoltre, il gruppo è inserito con varie produzioni nelle maggiori rassegne nazionali di teatro di ricerca e ha rapporti con l'ETI sia per la circuitazione degli spettacoli sia per l'attività di laboratorio. Nel '99, il Premio Speciale UBU per la ricerca, assegnato allo spettacolo *La Tempesta*, è stato la "ciliegina sulla torta" di un riconoscimento nazionale ormai avvenuto.

Metodologie e percorsi di lavoro

Libera Mente dà vita ai suoi progetti partendo da tre tappe fondamentali, dalle quali non sa prescindere:

- 1) l'idea di base, cioè la necessità comunicativa che è motore di ogni progetto artistico;
- 2) la ricerca di fondi per la realizzazione del progetto;
- 3) la ricerca di visibilità (teatri pubblici o privati, strutture alternative quali gallerie d'arte, centri di assistenza sociale, centri per anziani, scuole, piazze, ecc...).

Entrando nello specifico risulta evidente che, tra le necessità primarie per il lavoro e la sperimentazione di un gruppo teatrale, vi è lo spazio, tanto necessario quanto difficile da reperire. Infatti, per l'esperienza di Libera Mente, non esiste un luogo stabile di aggregazione; di conseguenza ogni singolo allestimento nasce da dinamiche inedite, carenti di una metodologia organizzativa e distributiva sistematica.

La mancanza di uno spazio fisso, per quanto possa sembrare un problema, può diventare un ulteriore punto di sperimentazione. Intendiamo dire che, avendo lavorato e lavorando sempre in spazi diversi, Libera Mente deve continuamente rinnovare il rapporto con uno spazio scenico che, appunto, non è mai lo stesso.

Tra gli elementi che ostacolano il lavoro di una media-piccola compagnia italiana vi sono sicuramente le precarie condizioni economiche; queste dovrebbero, almeno in parte, essere colmate dai contributi statali, in virtù della valenza sociale che il teatro ha sempre avuto e che dovrebbe sempre avere.

Una delle frasi più emblematiche che Davide Jodice ha pronunciato, nell'intervista che abbiamo fatto in un piccolo centro sociale romano, in un caldo lunedì d'aprile, è quella riguardante il rapporto tra Potere e Teatro. Un rapporto che non può che essere "puerile", ci spiega Jodice, in quanto "i parametri burocratici frustrano gli elementi creativi e non viceversa".

Le compagnie devono corrispondere ai parametri amministrativi che danno diritto all'assegnazione dei contributi: questo determina un investimento di tempo cospicuo per il raggiungimento del numero delle giornate lavorative stabilite dalle vecchie circolari e dai nuovi regolamenti triennali. Sembra quindi scomparire il significato precipuo della "contribuzione" statale ai fini della produzione e innovazione artistica del teatro.

I numeri al riguardo sono strabilianti: a 30-40 compagnie sono stati ridotti del 33% i finanziamenti statali del FUS. Libera Mente, che nel 2003 riceveva, come impresa di produzione, un contributo annuo di 45.000 euro, si è trovata ad affrontare un taglio improvviso di 14.850 euro, ovvero il 33% in meno della cifra iniziale. Il taglio, comunicato a stagione quasi conclusa, è stato giustificato paradossalmente con l'onnipresenza di Jodice come direttore artistico in tutte le produzioni.

Come molte altre compagnie che quest'anno rischiano di chiudere i battenti, anche Libera Mente si trova nella condizione di non poter arrivare alla prossima stagione. Il pensiero ricorrente è quello di fondersi con un'altra compagnia, ma ciò significherebbe perdere non solo Libera Mente, ma soprattutto il suo progetto di rinnovamento della cultura e del pubblico.

Lettera di Davide Jodice: "Il 'bene' superfluo"

In questo momento qualsiasi analisi mi appare gratuita e irrilevante, anche il più lucido esercizio di ragione, sconsiderato; e tuttavia non vorrei cedere alla retorica disperante quanto tardiva che ogni appello, ogni richiesta d'aiuto porta inevitabilmente in sé, né tantomeno credo di poter sollevare la sensibilità di quanti riceveranno questa lettera verso una azione che è tanto più urgente e necessaria quanto più fuori da ogni personalismo, condivisa, permanente.

In questi giorni, come è ormai noto, molte compagnie e imprese teatrali e, specificamente, quelle dell'area definita di innovazione e del teatro per l'infanzia e la gioventù, sono oggetto di sperimentazione di quella strategia politica ed economica, già da tempo applicata ad altre categorie sociali del paese e forse da noi stessi colpevolmente ignorata.

Una strategia che indica come uno dei principali motori di rilancio dell'intero "Sistema Italia", una 'sana', 'scientifica' e diffusa opera di individuazione di sprechi nella spesa pubblica, e il successivo taglio di quelli che vengono definiti beni superflui.

Un processo virtuoso che origina poi il conseguente reinvestimento in attività e imprese altrettanto 'scientificamente' individuate e 'acclaratamente' in possesso di requisiti di pubblica utilità e comprovata produttività.

Oggi noi e centinaia di altre persone tra macchinisti, elettricisti, scenografi, costumisti, attori, drammaturghi, registi, organizzatori, trasportatori, grafici, responsabili di segreteria, cassieri, addetti stampa, facchini, amministratori... e le famiglie di ognuno di essi, in tutt'Italia, impariamo dunque cosa è bene superfluo.

Superfluo è il bene quotidiano che ognuno di noi esercita da dieci, quindici, venti, trenta anni, verso un'arte impietosa; dura con le nostre vite come dura è nel farsi apprendere, nello schiudere l'incanto della poesia che minaccia e promette ogni trasformazione, ogni possibilità di comprensione, di approfondimento e di profonda mutazione della realtà. Che minaccia e promette. E a volte inganna.

Superfluo è il bene dell'allievo che si educa a rimanere per sempre tale, e lo giura, e per sempre trepida alla Domanda che ogni giorno lo spaventa.

E superfluo è il bene di chi in quella fatica lo accompagna, e lo ascolta, e lo scruta, e attende che quel gesto, quella parola, quel canto, quel moto d'animo possa incominciare a bruciargli la vita in un rogo felice, per sua grande sventura.

Superfluo è il bene di quelli che hanno barattato tutta una vita rispettabile, una carriera certa, il perfetto approdo dell'individualismo con la moneta fuori corso dell'esperienza collettiva.

Superfluo è il bene della fatica spesa nei teatri nascosti, in palestre di periferia, in ricoveri per anziani, in corsie d'ospedale, nelle carceri come nelle scuole per affermare il fatto senza prove che l'uomo può essere l'uomo; sempre.

Da Davide Jodice per Libera Mente e per I Teatrini di Napoli

369gradi

Da qualche anno Libera Mente è entrata nel circuito di 369gradi. Cos'è 369gradi?

Iniziamo col dire che stiamo parlando di un qualcosa che nasce come intuizione di organizzatori provenienti da diverse esperienze e discipline dello spettacolo. Tra questi c'è Valeria Oriani, organizzatrice teatrale con esperienza ventennale, la quale cerca subito di chiarirci, nell'incontro che abbiamo avuto con lei, uno degli aspetti fondamentali dell'esperienza di 369gradi: la mancanza cronica di organizzatori nelle piccole compagnie.

Secondo Valeria Oriani le piccole compagnie non contemplano (forse non possono) la figura dell'organizzatore. L'artista è regista, attore, tecnico, direttore artistico... Insomma c'è un'interscambiabilità di ruoli, che non lascia assolutamente intravedere una figura fissa, un punto di riferimento quale può essere un organizzatore, che è sempre presente in realtà più grandi.

Le piccole compagnie hanno un obiettivo in particolare: comunicare, far arrivare il loro messaggio al pubblico, ovunque, anche in spazi fatiscenti, tenendo poco conto del mercato; da parte di chi crea c'è una sottovalutazione del proprio prodotto, che non viene mai venduto per quello che vale. L'organizzatore è un catalizzatore, è qualcuno che sa parlare e trattare del prodotto che vuole vendere, perché, in primo luogo, crede fermamente nel progetto. Creare un budget è prerogativa di questa figura, che conosce bene il mercato e l'ambito in cui lavora. Viene da chiedersi, allora, perché queste piccole realtà non assumano organizzatori professionisti al loro interno. La risposta è semplice: i soldi sono pochi, e assumere un organizzatore professionista costa, nella maggiore parte dei casi, più del budget previsto per il solo allestimento.

369gradi si propone di risolvere questo tipo di problema, attraverso una strategia organizzativa mirata a far conoscere le nuove realtà artistiche e a farle diffondere nel panorama italiano e internazionale.

369gradi ha come "grande" obiettivo quello di aprire il mercato tradizionale a quello innovativo. È chiaro però che questa apertura non potrà essere immediata. Il primo passo sarà quindi quello di aiutare in modo concreto le formazioni artistiche, dando precedenza a quelle finanziate dallo Stato e quindi obbligate a produrre un certo volume di attività. Questo aiuto concreto non sta nella distribuzione diretta degli spettacoli, ma nel fornire strumenti validi di diffusione a basso costo oltre che, ove necessari, una supervisione delle strutture organizzative di ogni singola compagnia, al fine di accrescerle e non decentrarle, offrendo, studiando il mercato con un'ottimizzazione dei costi di produzione e promozione.

369gradi offre ai gruppi che partecipano al progetto la possibilità di essere inseriti in un CD-ROM contenente tutte le informazioni artistiche e tecniche delle produzioni e degli spettacoli. Nello specifico: le foto ad alta risoluzione, le schede di presentazione delle compagnie e degli spettacoli, le schede tecniche e la rassegna stampa, il montaggio promo degli spettacoli. Il CD-ROM ha una tiratura di 500 copie di cui si garantisce la spedizione postale a 300 strutture di ospitalità. Tale distribuzione avverrà ad aprile di ogni anno. Il costo dell'operazione, per ogni singola compagnia, è di 200 euro, con un risparmio di circa 400 euro.

Una volta inviato il materiale alle strutture, 369gradi fornirà una scala di valori ai destinatari, cercando di far inserire le compagnie nei vari cartelloni, festival, ecc...

Alla base del progetto 369gradi c'è un tentativo di migliorare la situazione culturale odierna, iniziando con la rieducazione del pubblico. È da qui che deve partire ogni tentativo di miglioramento, aldilà di ogni progetto di tipo organizzativo-economico. Il pubblico da solo può (e sicuramente deve) migliorare una situazione culturale che in questo momento è considerata cattiva, ma soprattutto deve diventare l'unica vera risorsa economica dello spettacolo dal vivo, sotto tutte le sue forme. Ci deve essere un ricambio generazionale.

L'arte deve uscire dai contenitori che la contengono e la limitano, deve accogliere le nuove esperienze e i nuovi linguaggi, soprattutto quelli originali.

Dicono di sé: "369gradi, non è un cerchio chiuso, ma una spirale che accoglie ogni tentativo di rinnovamento".

2. TEATRO DEL BURATTO

di Chiara Arcanà, Dario Carzoli, Andrea Comuni, Camilla Monopoli, Umberto Panetta

Costituzione del gruppo

Il Teatro del Buratto è nato nel 1975, fondato da Velia e Agostino (detto Tinin) Mantegazza, con attori animatori tra cui Dario Fo, che collaborarono per una comune istanza politica, culturale e artistica. Negli anni '70 alcuni movimenti politici erano impegnati nella promozione di politiche per la tutela dell'infanzia, la quale era vista da Mantegazza come un luogo privilegiato per la crescita e la divulgazione di valori e non era condizionata dagli strumenti ideologici dell'epoca. Così i fondatori, ritenendo il teatro luogo portatore di valori, decisero di rivolgere l'attenzione alla gioventù. Il gruppo iniziale era attratto in particolare dai linguaggi artistici del teatro d'animazione e del teatro su nero.

Come ogni gruppo di persone, la Compagnia del Buratto ha subito delle trasformazioni dovute alla permanenza o meno dei suoi membri o all'ingresso di nuovi. Tuttavia la volontà di portare avanti i valori che hanno spinto la coppia Mantegazza a fondare tale gruppo è rimasta invariata nei loro successori.

Sedi

L'attività del Teatro del Buratto si articola nella programmazione e gestione di due sale teatrali: la stagione del Teatro Ragazzi, in programmazione da ottobre a maggio, presso il Teatro del Buratto al Pime di via Mosè Bianchi 94; e la stagione teatrale d'innovazione presso il Teatro Verdi in via Pastrengo 16. Ovviamente vengono anche presentati lavori creati dalla stessa Compagnia del Buratto in entrambe le sale.

Struttura organizzativa

Inizialmente la Compagnia del Buratto nasce come compagnia medio piccola, le cui figure di riferimento sono i due fondatori. Dopo poco questi ultimi trovano una sede. Dunque non vi è subito stabilità. Vi è invece un processo di sedimentazione che modifica l'organizzazione del gruppo al fine di sviluppare e ampliare la compagnia in base alle esigenze richieste via via dalla pratica del teatro d'innovazione.

La struttura organizzativa ha avuto un'evoluzione significativa negli ultimi cinque anni. In un primo momento vi era una direzione amministrativo-politica definita in una persona; e una direzione artistica rappresentata da una collettività. Successivamente si è scelto di unire le due parti in una direzione collegiale per aree di responsabilità. Ciò ha comportato l'eliminazione del direttore artistico a favore del "tavolo delle direzioni", ovvero di una gestione complementare e unificata tra piano artistico e piano amministrativo.

Oggi il "tavolo delle direzioni" è composto da: Lucia Salvati (direttore amministrativo); Silvio Oggioni (responsabile della comunicazione); Claudio Borò (responsabile vendite e progetti); Adriano Gallina (direttore artistico del Teatro Verdi); Marina Lucchetta (direttore artistico stagione Teatro Ragazzi).

Sovvenzioni

Il Teatro del Buratto è istituzionalmente riconosciuto come uno dei teatri stabili d'innovazione, promozione e ricerca nel campo dell'infanzia e della gioventù. Esso è finanziato dalla Regione Lombardia, dalla Provincia e dal Comune di Milano; inoltre riceve contributi dal Ministero dei Beni Culturali. Ciò nonostante, le entrate di denaro pubblico sono inferiori al 40% del fatturato del teatro, contrariamente, secondo Adriano Gallina, ad altre strutture. Dunque la maggior parte delle restanti entrate proviene dall'attività di vendita degli spettacoli.

Per il Teatro del Buratto è necessario parlare delle due diverse attività che porta avanti la compagnia: per quanto riguarda il teatro ragazzi, con l'attività di esercizio si riesce a mantenere stabile l'economia; invece il Teatro Verdi (più puntato sull'attività di ricerca) è il luogo dove si spende per l'innovazione; il pareggio di bilancio non è fondamentale, ciò è possibile poiché il Teatro è convenzionato col Comune di Milano. Tale convenzione, tra le altre condizioni di minor rilevanza, permette al teatro di ricevere fondi comunali a patto che promuova e ospiti compagnie giovani e radicate sul territorio.

Il teatro non riceve fondi da privati, ad esclusione dei laboratori dedicati all'infanzia detti "Educarte" finanziati dalla Fondazione Cariplo. A proposito dei finanziamenti privati, lo stesso Gallina si esprime dicendo anche: "È evidente che poi il contributo dei privati che ciascun teatro può ricevere è commisurato alla natura e alla tipologia del pubblico del teatro, per cui il teatro Verdi, a meno che non troviamo un amante della ricerca miliardario, difficilmente può ricevere contributi da privati confrontabili a quelli che può ricevere il Piccolo o il Franco Parenti" (intervista realizzata a Milano, 8 aprile 2005).

Pubblico e Collaborazioni

Milano è sovrappopolata da una scelta teatrale vasta con grandi aree di sovrapposizione; ciò provoca una frammentazione e un calo di pubblico. Secondo una ricerca del Piccolo Teatro, ciò potrebbe essere dovuto a una sorta di “depressione emotiva” degli spettatori. Tale condizione, usando le parole di Gallina: “spinge la gente a ritirarsi nelle case e a non avere voglia di condividere un momento teatrale”. La flessione di pubblico ha indotto il Verdi a compiere delle ricerche sulle possibili cause del problema tramite la distribuzione di questionari da far compilare a fine spettacolo agli spettatori del teatro; il problema che si è evidenziato risulta legato anche a questioni economiche derivanti dall'introduzione del nuovo conio. Un'altra questione che ha tenuto a sottolineare il direttore artistico del Verdi riguarda la mancanza di piani regolatori per lo sviluppo teatrale da parte del Comune di Milano. La concomitanza di questi fattori, dunque, fa sì che lo spettatore abbia la tendenza a recarsi nel teatro abitualmente frequentato, in contrasto col desiderio di chi fa teatro di avere un pubblico il più possibile eterogeneo.

Dunque gli interlocutori del Buratto sono ricorrenti e si cerca un dialogo con essi anche tramite delle schede di gradimento sugli spettacoli.

Il pubblico non è un soggetto condizionante nella scelta degli spettacoli ed ha un gusto che si riscontra essere tendenzialmente simile a quello del direttore artistico. Inoltre si constata che vi è una grande difficoltà nel far “assaggiare”, cioè portare il pubblico a informarsi sullo spettacolo e poi ad andarlo a vedere, ma anche nel farlo poi ritornare a teatro.

Inoltre, per coinvolgere e invogliare nuovi spettatori, si è pensato a collaborazioni con altri gruppi e strutture: intorno a un tema comune come *Ritratti di Signora Festival - percorsi femminili in scena*, il Teatro Blu, il Teatro della Cooperativa e il Teatro Verdi hanno proposto i loro spettacoli inerenti al tema. Inoltre, durante questi festival, con l'acquisto di un unico biglietto si dà allo spettatore la possibilità di assistere a due spettacoli in teatri diversi, metodo promozionale atto a stimolare il pubblico ad avvicinarsi maggiormente al mondo del teatro, invogliando quella parte di pubblico abituale a visitare e conoscere altre strutture.

Metodologie di lavoro

Le fasi per la realizzazione delle programmazioni del Teatro Ragazzi e del Teatro Verdi sono differenti.

Marina Lucchetta, per quanto riguarda il Teatro Ragazzi, procede in un primo momento vedendo lo spettacolo proposto dalla compagnia; successivamente prepara una valutazione i cui parametri di giudizio riguardano le fasce d'età e i contenuti; in base a questa decide se lo spettacolo entrerà a far parte della programmazione.

Adriano Gallina, per il Teatro Verdi, procede cercando di vedere più spettacoli possibili, basandosi anche su materiale VHS. Nel caso invece in cui si tratti di prime nazionali, il criterio di scelta è la conoscenza artistica e quindi la fiducia nella compagnia. In un secondo momento interviene un giudizio estetico, che Adriano Gallina spiega così: “La valutazione estetica in merito al singolo spettacolo è un elemento non principale della scelta nella costruzione del cartellone, perché esiste una cosa che io ritengo oggettiva, francamente però non la so esplicitare [...] per cui non è il singolo spettacolo bellissimo che può fare la stagione, ma una sorta di coerenza interna di progetto, di percorso, che io trovo paradossalmente a posteriori. [...] L'intuizione non è riconoscibile scientificamente; cosa la rende scientifica? La possibilità poi di giustificarla in base ai canoni riconosciuti, per questo dico che la mia stagione, sulla base di scelte che io istintivamente faccio, trova dei fili conduttori riconoscibili solo a posteriori”. Successivamente vi è una valutazione economica: pagando lo spettacolo a percentuale, si concorda un minimo garantito con le compagnie rispetto alla presenza del pubblico.

Secondo il direttore artistico del Verdi, il pubblico non è un soggetto condizionante, cioè non risulta essere un filtro per le scelte artistiche.

In generale la realizzazione di spettacoli non segue fasi e procedure ricorrenti, le modalità di lavoro cambiano a seconda degli artisti con cui si lavora, ad eccezione degli spettacoli su nero dove vi è una struttura prefissata e determinata.

Anche il ruolo del regista varia a seconda di quello con cui si lavora. La differenza risulta essere fondamentale in quanto è un'occasione di crescita e maturazione per gli attori ed inoltre fa sì che ogni rappresentazione sia un'esperienza diversa e ciò dipende anche dall'indole più o meno impositiva del regista stesso.

Per quello che riguarda le produzioni, la compagnia non ha molte procedure standard per la realizzazione dei propri lavori. Le uniche usate abitualmente sono: l'utilizzo di improvvisazioni, l'abitudine a fare training ed esercizi fisici per le prove e prima degli spettacoli, e la fissazione di puntelli economico-organizzativi a monte della progettazione di uno spettacolo. Tali puntelli sono la determinazione del budget per il Verdi e della fascia d'età a cui si mira per il teatro ragazzi.

La comunicazione

La costruzione dell'immagine del Teatro del Buratto è curata dal responsabile della comunicazione Silvio Oggioni,

le cui esperienze precedenti sono da giornalista pubblicitista.

Non si sono voluti investire altri fondi nell'ambito della comunicazione del teatro, per non creare un marchio che lo rappresenti. Non si vuole dunque vendere un marchio, ma avere un'immagine che si costruisce in base al lavoro fatto.

La politica del Teatro del Buratto è che l'immagine del teatro deve rispecchiare "ciò che si fa e non ciò che si vuole comunicare"; ed inoltre il teatro ha più fisionomie a seconda delle attività compiute. Tuttavia l'immagine del teatro si crea, citando le esatte parole, "dalle scelte produttive di programmazione e da quel po' di veste grafica" che i membri del "tavolo delle direzioni" danno ai loro materiali.

Per quanto riguarda l'informazione e i materiali pubblicitari degli eventi, il teatro propone: locandine di stagione, locandine pieghevoli delle singole opere, libretti informativi dei festival e un sito internet (www.teatrodelburatto.it).

Questi materiali sono creati secondo criteri ben precisi: la scelta cromatica predominante è il nero, mentre per quanto riguarda l'iconografia vi sono un'immagine e una scritta entrambi sintesi del tema principale della stagione.

La comunicazione con i critici è particolare: con alcuni si è in sintonia e, quando il direttore artistico compie la scelta degli spettacoli da inserire nel cartellone, tiene conto anche del loro giudizio. Invece il giudizio di altri risulta ininfluenza.

Il problema esposto da Gallina sul rapporto critici-artisti è notevole: i primi con le loro recensioni hanno un peso molto alto nel condizionare il pubblico, invece il lavoro di promozione degli spettacoli da parte dei secondi è meno rilevante, quindi non considerato dagli spettatori.

A proposito della critica, Adriano Gallina tiene a precisare la sua opinione personale consigliando le compagnie affinché "imparino a fare i loro percorsi autonomi, sapendo che con la critica si devono relazionare [...] ma senza che la critica rappresenti un filtro che rischia di essere veramente letale".

Attività svolte

Le iniziative svolte dal Teatro del Buratto comprendono spettacoli di produzione e ospitalità di compagnie significative nel panorama nazionale rivolte alle scuole e alle famiglie; invece il Teatro Verdi ospita produzioni italiane e del Buratto, con attenzione alla promozione di giovani talenti e all'arcipelago della ricerca. Il teatro inoltre è sede di corsi di scrittura creativa e seminari di perfezionamento teatrale per attori, tenuti da maestri del teatro contemporaneo.

Il Teatro promuove le realtà territoriali perché esse sono punti di riferimento per la zona; e perché ogni compagnia è maggiormente e più agevolmente seguita da un pubblico del territorio.

Alcuni degli spettacoli di maggior successo sono stati presentati da Ascanio Celestini e Marcido Marcidorjs. In particolare, per quanto riguarda questa compagnia, il teatro ha registrato il tutto esaurito poiché essa compie per proprio conto un'attività di promozione: questi artisti tengono dei registri di tutti gli spettatori delle loro rappresentazioni e prima di ogni spettacolo chiamano le persone per avvisarle, oltre ad occuparsi in prima persona di organizzare vendite e di fare pubblicità in centri culturali e presso le università.

Il ruolo del teatro d'innovazione, secondo Gallina, è di passaggio. Il direttore artistico paragona il teatro di avanguardia a un "processo d'iniziazione" costituito da tre fasi: separazione, margine e aggregazione. Nel primo momento vi è la decisione di essere attore, la seconda è una fase di crescita, sperimentazione e acquisizione di una nuova realtà. In ultimo l'attore arriva a costruirsi e ottenere una sua stabilità artistica. Dunque, Gallina è dell'opinione che il teatro d'innovazione possa essere l'ideale sostenitore e accompagnatore per la fase di crescita artistica degli attori e per il consolidamento della loro volontà di fare teatro.

Prospettive

Gli ostacoli maggiori per fare teatro, sono quelli che si pongono di fronte alle compagnie giovani che si affacciano sul panorama teatrale italiano.

Invece, per le realtà teatrali già consolidate, l'impedimento fondamentale è la contrazione delle prospettive di mercato, anche se tale tendenza non ha ancora inciso in maniera significativa sulle compagnie, grazie alla stratificazione professionale che si è creata negli ultimi anni. In altre parole, citando Adriano Gallina, sono sopravvissute le compagnie meglio organizzate e più produttive in quanto "una compagnia è tanto più forte quanto più riesce oggi a prescindere da meccanismi di dipendenza dall'ente pubblico, pur avendone bisogno".

A proposito del teatro ragazzi, un grosso errore sta nel considerare questo tipo di teatro come "facile" e accessibile a tutti; si sottovaluta, insomma, la difficoltà d'attuazione che richiede la creazione di lavori qualitativamente elevati. Parte degli spettacoli prodotti sono dunque di basso livello e di organizzazione approssimativa. La conclusione è che così facendo si è causata una dequalificazione del settore, danneggiandolo a livello di immagine e di crescita sociale, oltre a far sì che non si sia sviluppata adeguatamente la sua potenzialità economica.

Denunciando un altro problema, il direttore non risparmia l'autocritica, affermando che per una compagnia d'oggi è fondamentale scegliere un "orientamento preciso che sia coerente con le scelte produttive". La paura rimane quella che, in alcuni casi, si possano mettere in secondo piano le esigenze di ricerca artistica sul versante produttivo. Dunque coerenza e professionalità sono le parole che più sembrano riguardare il modo di lavorare e fare teatro descritteci, pena da pagare sarà (oltre al fallimento) la possibilità, come già successo ad alcune compagnie, di convertirsi in agenzie di

programmazione o in società di servizi sul territorio perché non riconosciute dal mercato o prive di talento.

Un fattore capace di modificare in meglio la situazione del teatro italiano contemporaneo potrebbe consistere nell'individuare un'area dismessa della città dove costruire una "città dello spettacolo per la gioventù". Ciò viene definito da Gallina come un "sogno" perché non vi è ancora il consenso dell'ente pubblico e dei privati. Questo progetto però sarebbe possibile da attuare se solo ci fossero dei finanziatori illuminati che potessero vedere la costruzione di questa realtà come un investimento che a lungo termine potesse poi risultare un business: una zona industriale, con capannoni inutilizzati, potrebbe essere luogo di laboratori teatrali, proiezioni di film, allestimenti teatrali, di danza e altro ancora. Si vorrebbe questo spazio aperto dalla mattina alla sera, con la possibilità di ospitare un gran numero di persone e di compagnie, come già accade, anche se in forma embrionale, a Cesena, Dublino, Ginevra e come progetto a Torino.

Sull'AGIS

Adriano Gallina sottolinea un problema fondamentale: la strutturazione dell'AGIS. Essa si fonda sull'unione di soggetti "nemici e concorrenti", come è normale pensare di più soggetti che intervengono in una stessa area di mercato. Inoltre, le discordanze riguardano il modo di suddividere i fondi statali a disposizione e il fatto che non si possano fare altro che vertenze generiche e non specifiche.

Alcuni teatranti, poi, non percorrono nella pratica politiche e metodi coerenti con la loro produzione artistica, soprattutto per quello che riguarda il teatro d'innovazione, non assolvendo la loro funzione e omologandosi ai teatri di botteghino. Quindi pare ovvio che chi attira più pubblico, avvicinando la propria produzione a una di tipo più commerciale, pur rimanendo nominalmente in un settore teatrale che non ha questo scopo, rischia di togliere spazi e soldi a chi appartiene allo stesso ambito teatrale ma è coerente con esso. Dunque Adriano Gallina sostiene all'AGIS una battaglia per dare fondi dove "c'è debolezza, ma arte e rischio culturale".

Inoltre, egli denuncia il fatto che non ci sia, come traspare da quello già detto, un'unità sindacale di categoria che dia la possibilità al settore di demarcare e segnalare le differenze tra le varie compagnie o associazioni e di evidenziare con la necessaria forza a chi di dovere i problemi da risolvere.

Da ultimo, si spera che possa venire al pettine il problema degli eccessivi finanziamenti dati a teatri che non hanno una risposta di pubblico come dato assodato, persistente e non giustificato da lungo tempo.

3. TEATRO DELL'ANGOLO

di Filippo Cosentino, Katrin Koenig, Livio Lafratta, Giulia Miorelli

Breve storia del Teatro dell'Angolo

Alla fine degli anni '60, Giovanni Moretti fonda la Compagnia dei Burattini di Torino. Nel 1971 la compagnia inizia a operare stabilmente presso un salone situato nel centro della città; trovandosi tale spazio all'angolo tra due strade, nel 1976 si pensa di mutare il nome in Teatro dell'Angolo. Inoltre, sempre nello stesso anno, il Teatro cambia la sua configurazione legale, passando da una struttura capocomicale ad una forma cooperativa, che resterà immutata sino al 31 dicembre 2004. Nel 2004 nasce la Fondazione del Teatro ragazzi e giovani, che il 1° gennaio 2005 ha acquisito il Teatro dell'Angolo, "con ottimi risultati sul piano della crescita commerciale", secondo quanto affermato da Massimo Calì, responsabile del Teatro Araldo. (Intervista realizzata a Torino il 13 aprile 2005).

Il Teatro dell'Angolo è riconosciuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali come Teatro Stabile d'Innovazione per l'infanzia e la gioventù. Precedentemente affiancato dal Laboratorio Teatro Settimo, ora non più esistente in seguito all'acquisizione della struttura da parte del Teatro Stabile di Torino e dei diritti di alcuni spettacoli (*Acquarium*) da parte dello stesso Teatro dell'Angolo, è oggi l'unica realtà riconosciuta nel settore dell'innovazione nella regione Piemonte.

Nel 1975 il Teatro dell'Angolo inizia a gestire una ex sala parrocchiale il sabato e la domenica, spesso in collaborazione con compagnie provenienti da altre regioni (per esempio il Teatro del Sole di Milano). Nel 1985 viene ristrutturata, da parte dei soci fondatori del Teatro dell'Angolo, la sala del Teatro Araldo (circa duecentocinquanta posti) secondo le norme di sicurezza vigenti all'epoca.

Oggi la sede organizzativa è in via dell'Industria 2, mentre le sedi teatrali sono: Teatro Araldo, via Chiomonte 3; e Garybaldi Teatro, via Garibaldi 4, Settimo Torinese.

Il Teatro dell'Angolo sta lavorando alla realizzazione di un grande progetto: La Casa del Teatro Ragazzi e Giovani. Da qualche anno, la città di Torino ha infatti individuato in un ex fabbricato industriale lo spazio adatto alla

realizzazione di un luogo multifunzionale per il teatro, dove verranno allestite due sale: la maggiore di trecento posti, dotata delle ultime tecnologie, e la minore di circa cento posti.

Per tale progetto i soci fondatori provengono non solo dal Teatro dell'Angolo, ma anche da compagnie diverse, in particolare da: Assemblea Teatro, Uno Teatro e Onda Teatro (un rappresentante per compagnia).

In questa struttura opererà attivamente la Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani; gli uffici del Teatro dell'Angolo e delle compagnie prima citate verranno li trasferiti e non è da scartare la possibilità di una futura fusione.

Contributi

Attualmente la Fondazione del Teatro ragazzi e giovani è sovvenzionata da:

- Ministero per i beni e le attività culturali - Dipartimento dello Spettacolo
- Regione Piemonte - Assessorato alla Cultura
- Regione Piemonte - Assessorato alla valorizzazione dell'identità del Piemonte
- Città di Torino - Divisione servizi culturali
- Città di Torino - Divisione servizi educativi

Cali non sente la mancanza di una legge che regoli definitivamente la situazione teatrale italiana, infatti ci ricorda che il Teatro dell'Angolo si trova al secondo posto della graduatoria per le sovvenzioni ministeriali (consultando il sito www.guide.supereva.com/il_teatro/interventi l'erogazione per l'anno 2003 risulta pari a 367.000,00 €).

Metodologie di lavoro

L'attività del Teatro dell'Angolo, intesa in termini di produzione e promozione, consiste in:

- *Zuppa D'Araldo*: spettacoli serali rivolti a giovani e adulti, famiglie, scuole dell'infanzia e dell'obbligo, scuole superiori
- *Teatro on Live*: spettacoli rivolti alle scuole medie e superiori (in orario scolastico o serale a prezzi ridotti); dopo le recite la compagnia incontra il pubblico per eventuali discussioni
- Laboratori per le classi superiori
- *Estate ragazzi*: rassegna all'aperto di oltre trenta spettacoli in un mese
- Convenzione teatri: convenzione stipulata tra teatri e sale teatrali per dare la possibilità a compagnie senza teatro di gemellarsi con le sale, sia per l'allestimento sia per la realizzazione degli spettacoli
- Progetto Ragazzi e Giovani Piemonte
- *Il Gioco del Teatro* - Festival di Teatro per le nuove generazioni

e si rivolge a:

- Scuole dell'infanzia e dell'obbligo
- Scuole Superiori
- Famiglie
- Giovani e Adulti

Inoltre sono attivati corsi e laboratori.

L'iniziativa di maggior successo è stata lo spettacolo *Robinson & Crusoe*, nato da un laboratorio svolto con i bambini. Da vent'anni viene rappresentato in tutto il mondo.

Il lavoro del Teatro dell'Angolo non ha necessariamente basi testuali, ma si sviluppa a partire dall'improvvisazione; il testo viene quindi visto come il risultato finale, anziché il punto di partenza.

All'interno della struttura i ruoli sono definiti e il rapporto di lavoro è continuativo, nonostante i contratti siano diversi (per esempio attori e tecnici hanno contratti a termine e vengono pagati a giornata lavorativa).

Il tipo di teatro a cui si fa riferimento è impostato prevalentemente sulla centralità dell'attore e non della regia. Si collabora comunque con diversi registi per avere differenti risultati. Ne risulta una metodologia di lavoro flessibile, un teatro basato sulla collaborazione e sull'artigianalità.

Il pubblico e l'immagine

Il Teatro dell'Angolo ha scelto un pubblico specifico; instaurando con quest'ultimo un rapporto continuativo. La compagnia si prefigge di non cadere in un teatro élitario, ma intende proseguire sulla linea di un teatro popolare. L'impostazione non vorrebbe tuttavia essere commerciale, anche se è forte la necessità di adattarsi al mercato.

Per questo motivo, si dà molta importanza all'immagine, nonostante questo obiettivo risulti estremamente costoso.

All'interno dell'ufficio stampa lavorano due persone che devono attenersi al budget di spesa.

Il Teatro dell'Angolo attua le seguenti politiche di comunicazione:

- largo spazio viene dato alla pubblicità radiofonica, mentre, per l'eccessivo costo, non è utilizzata l'affissione di locandine;
- viene privilegiata la pubblicità "diretta", ovvero quella indirizzata al pubblico partecipante agli spettacoli (ad esempio vengono raccolti gli indirizzi di domicilio e e-mail degli spettatori).

Un altro punto importante della comunicazione è il sito internet (www.teatrodellangolo.it). Da questo si ha oggi la possibilità di prenotare i biglietti, per i quali il Teatro dell'Angolo non si appoggia ad una società di vendita.

Nei materiali divulgativi e cartacei si tende a mantenere simboli e caratteristiche riconoscibili:

- il logo
- immagini costanti (come bambini che giocano e si divertono, al fine di comunicare un'idea di allegria, divertimento e gioventù)
- uso di colori pastello e vivaci

Ulteriori contributi

Secondo Massimo Calì, la critica teatrale non esiste quasi più, si sono ridotti infatti gli spazi dell'informazione a favore del cinema e della televisione; in particolare è sempre mancato l'interesse giornalistico per i teatri d'innovazione per l'infanzia e la gioventù. Oggi restano quasi solamente le rassegne stampa di presentazione degli spettacoli.

Ulteriori informazioni:

Tra le molte attività di cui la compagnia si occupa, è da ricordare il suo impegno istituzionale sul territorio regionale. Da oltre dieci anni è infatti promotrice del "Progetto Ragazzi e Giovani Piemonte", un progetto regionale. Il Teatro dell'Angolo si è fatto carico di trovare, insieme ai gruppi che ad esso facevano riferimento, delle regole e idee comuni, così da creare una struttura di coordinamento di dieci compagnie regionali. Si occupa, inoltre, della realizzazione di un catalogo inerente gli spettacoli e i laboratori sul territorio. Per questo progetto, che funziona come un circuito teatrale, oltre ai finanziamenti regionali vengono elargiti fondi dal Gruppo Bancario San Paolo e dalla Cassa di Risparmio di Asti.

Il Gioco del Teatro - Festival di Teatro per le nuove generazioni:

Ogni anno, in aprile, il teatro per le nuove generazioni si dà appuntamento a Torino per una quattro giorni internazionale. È questa un'occasione di confronto dell'arte e della produzione artistica. A ogni edizione, il festival porta con sé risultati sorprendenti e originali, frutto di una selezione ragionata delle compagnie che operano in Piemonte in questo settore. Il cartellone propone spettacoli provenienti prevalentemente da Liguria e Valle d'Aosta e dall'estero. Il *Gioco del Teatro* coinvolge operatori teatrali di tutto il territorio nazionale e responsabili di festival di teatro ragazzi di varie città europee.

Durante questa rassegna si alternano spettacoli di burattini e nuove generazioni di registi che sfruttano le possibilità offerte dalla tecnologia video.

4. M'ARTE MOVIMENTI D'ARTE

di Rita Bartoli, Giorgia Farinella, Chiara Oliveri

La storia e i componenti del gruppo

M'Arte Movimenti d'Arte nasce il 21 marzo del 1999 a Palermo come associazione culturale che opera nell'ambito del teatro di ricerca. Nata da un'idea di Giuseppe Cutino, Sabrina Petyx, Sabrina Recupero e Fabrizio Ruffino, la compagnia M'Arte cresce ampliandosi nel tempo, grazie all'incontro con nuovi artisti: Caterina Marciànò e Domingo Norfo, incontrati in occasione di un laboratorio sui classici del teatro rivisitati, Roberto Rebaudengo, Tatu La Vecchia, Simona Morresi e Daniela Cernigliaro.

Nel 2002 M'Arte partecipa a Palermo a uno spettacolo itinerante per quaranta spettatori, *La casa dalle porte rosse*, excursus del teatro dal Cinquecento a oggi, formato da sei spettacoli di sei diverse compagnie. Lo spettacolo fu creato

da Teatri Instabili, associazione delle sei associazioni, che però si esaurisce con l'ultima replica. M'Arte vi partecipa con *La profezia dell'assenza*, testo di Violante Valenti e regia di Sabrina Petyx, che chiudeva il ciclo delle sei opere. Durante lo spettacolo, i componenti di M'Arte conoscono Alessandra Fazzino, al tempo impegnata con Sud Costa Occidentale nello spettacolo *La schifa serpentessa*. Nello stesso 2002 Alessandra Fazzino si unisce a M'Arte, portando nuovi impulsi e stimoli creativi. La sua formazione infatti è legata principalmente alla danza e dunque entra attivamente nella compagnia in qualità di coreografa e danzatrice, ma anche di regista, e lo spettacolo che sancisce questa unione è *Stati d'attesa*.

I ruoli all'interno del gruppo sono intercambiabili e l'unico fisso è quello di coreografa di Alessandra Fazzino. Le attività svolte dagli artisti sono tutte teatrali, a parte Sabrina Petyx impegnata anche come logopedista.

L'associazione culturale ha come presidente la stessa Sabrina Petyx, che svolge anche il ruolo di addetto all'ufficio stampa e cura le pubbliche relazioni insieme con Giuseppe Cutino, il quale si interessa anche dell'aspetto più prevalentemente tecnico in qualità di grafico-video-foto, disegnatore e tecnico delle luci. Importanti anche i ruoli di Caterina Marcianò, che si occupa dell'aspetto amministrativo, e di Benedetto Ruffino, che è il commercialista della compagnia.

Il gruppo fondatore della compagnia (Cutino, Petyx, Recupero) si è formato e conosciuto presso la scuola di teatro Teatès di Michele Perriera: Giuseppe Cutino è attore, regista, assistente alla regia sia di lirica sia di prosa; Sabrina Petyx e Sabrina Recupero hanno frequentato corsi di perfezionamento (con artisti come Giorgio Albertazzi e Leo de Berardinis); Caterina Marcianò si è diplomata attrice presso la scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo. Alessandra Fazzino ha studiato al Centre Internationale de Danse - Rossela Hightower in Francia e al London Contemporary Dance School in Inghilterra. Nessuno dei componenti di M'Arte ha dei modelli fissi da seguire, a parte le compagnie di provenienza, modelli che ritengono di non aver tradito, bensì sviluppato.

Contesto e condizioni di lavoro

M'Arte nasce dal desiderio di un gruppo d'artisti di cercare una modalità per esprimere, dal punto di vista teatrale, ciò che sentono: l'unione di persone che condividono gli stessi intenti è più utile rispetto al lavorare all'interno di compagnie precostituite. Da qui l'esigenza di un proprio spazio, riconducibile solo a se stessi. L'indipendenza progettuale è però rallentata dalla mancanza di una sede propria in cui poter dare vita, eventualmente, ad un circuito.

Tuttavia, pur non essendo presenti dei veri e propri circuiti in Sicilia, esiste molta solidarietà tra i gruppi che condividono la stessa area di appartenenza. In particolare M'Arte sente molto vicina la compagnia di Emma Dante, Sud Costa Occidentale, in cui vede l'unica vera possibilità di scambio, appoggio e collaborazione.

Altro problema riguarda la mancanza di fondi, in quanto attualmente l'associazione ha ottenuto solo dei piccoli contributi dalla Regione Sicilia che nel 2004 ha stanziato 4.500 euro, e addirittura solo 1.500 euro per il 2005. Ciò significa che la compagnia può contare per il proprio sostentamento soprattutto sulle vendite degli spettacoli, il cui ricavato è reinvestito nelle successive produzioni.

Pur essendo la compagnia ancora molto giovane e non avendo a disposizione spazi propri, vengono svolte diverse attività parallele agli spettacoli: laboratori aperti al pubblico e iniziative nel sociale, tramite laboratori nelle scuole che non interessano solo l'area palermitana ma tutta la regione. Queste attività sono per lo più svolte singolarmente, ma si cerca sempre di ricondurle alla sigla di M'Arte per dare maggior forza al gruppo, e parte degli introiti sono depositati come fondo per l'associazione.

Riconoscimenti e progetti internazionali

Nei cinque anni di attività, la compagnia ha ottenuto il sostegno economico da parte del D.B.M. (Danse Bassin Méditerranée) per il progetto *Lux et tenebrae*, prodotto insieme con il comune di Alcamo, poi la menzione speciale ad Enzimi 2003 con *Deposito bagagli*, ed infine il Premio Scenario 2003 con *Come campi da arare*, grazie al quale è riuscita a farsi conoscere a livello nazionale e che ha dato maggior forza e stabilità al gruppo anche dal punto di vista psicologico.

Il successo però per la compagnia non si misura solo grazie ai riconoscimenti ottenuti, ma soprattutto attraverso la possibilità di poter continuare a fare teatro e al gradimento del pubblico.

Allo stesso modo, anche l'insuccesso non si misura dal punto di vista artistico/economico, ma sul piano umano, e in particolare nell'aver investito lavoro ed energie su persone che non lo meritavano.

I legami all'interno della compagnia non si esauriscono nella creazione di uno spettacolo, ma sono relazioni strettamente umane ed emotive: l'attore non è solo attore, ma tutti collaborano alle esigenze della compagnia, artistiche o materiali che siano.

Il pubblico a cui si rivolge M'Arte è eterogeneo, in quanto lo spettacolo, puntando in particolare sull'aspetto emotivo, è accessibile anche ad un pubblico non esperto.

Base di ogni lavoro è il grande rispetto per il pubblico e la voglia di comunicare a uomini e donne di qualunque estrazione sociale: sperimentare sì, ma sempre con una chiave di lettura comprensibile. L'unico spettacolo in cui si è potuto notare una differente percezione emotiva tra uomini e donne è stato *Come campi da arare*, in cui la parte femminile sembra sia riuscita a cogliere dei significati più profondi.

Contenuti artistici e metodologia di lavoro

Nonostante ci siano ruoli intercambiabili e la metodologia di lavoro possa modificarsi in base a chi si occupa della regia, in linea di massima si può tracciare un percorso di creazione comune a tutti gli spettacoli: ciò prevede la focalizzazione delle tematiche da trattare, che i soggetti coinvolti svolgono seguendo percorsi paralleli che andranno a creare un tessuto fisico-intellettuale comune su cui lavorare. Vengono eseguiti poi un training fisico e laboratori di improvvisazione a tema, su reazioni fisiche o verbali o a partire da rapporti con oggetti. Segue il lavoro di sintesi, supervisionato ed ottimizzato dal regista.

L'importanza del testo, nel lavoro della compagnia, non è preponderante e può variare in base a ciascun componente. Per Sabrina Petyx, ad esempio, è il punto di partenza del lavoro, mentre Alessandra Fazzino parte dal lavoro fisico.

Generalmente, M'Arte sfrutta spazi piccoli e non convenzionali, dove il rapporto con il pubblico è molto stretto. In particolar modo, *Come campi da arare* necessita di uno spazio raccolto dove sia facile incontrare lo sguardo degli spettatori. Comunque l'adattamento ad ogni situazione è una caratteristica del gruppo.

La scenografia è povera, come l'impianto luci, ma fondamentale per la drammaturgia; il non possedere mezzi precisi e specifici porta spesso a mettere in scena spettacoli molto estremi nella loro semplicità.

Comunicazione e immagine

Limitata dagli scarsi finanziamenti e dalla recente storia personale della compagnia, l'immagine commerciale non ha ancora un ruolo a sé stante; sono gli stessi artisti che si occupano delle rassegne stampa, del materiale audio-video e delle pubbliche relazioni, attività per cui viene investita una minima percentuale del budget. Sicuramente per loro è importante dare un'immagine di serietà ed onestà della compagnia; per marginale che sia la comunicazione è sempre filologicamente legata allo spettacolo.

La compagnia divide la critica teatrale in "critica costruttiva", che può favorirne la crescita con recensioni stimolanti anche per gli stessi artisti, e "critica malevola" che "gode" nello stroncare gli spettacoli. Sottolinea con fastidio l'attività di alcuni giornalisti che scrivono senza aver visto lo spettacolo, basandosi su un colloquio con gli attori e su precedenti rassegne stampa, e il ruolo da primadonna che ha il critico teatrale.

L'informazione teatrale in Italia è scarsa e soprattutto usa dei canali di nicchia poco accessibili al grande pubblico. In questo contesto un'importante svolta potrebbe essere rappresentata da dei passaggi nella "volgare TV".

I problemi di fondo

Attualmente in Italia i problemi principali che si presentano a chi si inserisce nel settore teatrale dell'innovazione sono la mancanza di fondi e di circuiti. Risolvere questi problemi porterebbe senz'altro a una maggiore libertà di creazione.

Nel caso di M'Arte, l'obiettivo principale è quello dell'acquisizione di una sede propria da cui potrebbe partire la tanto attesa svolta nella vita della compagnia.

5. FORTEBRACCIO TEATRO

di Valentina Fossati, Marta Placanica, Eleonora Sales, Piermatteo Zarotti

La storia

Fortebraccio Teatro è un'associazione teatrale nata nel 1993 dalla fusione di Testedastri, compagnia di Ilaria Drago, e Clessidra Teatro, compagnia di Roberto Latini. L'équipe, inizialmente composta da quattordici elementi, ha visto diminuire progressivamente il suo numero perché con il passare del tempo alcuni componenti, per motivi lavorativi, hanno intrapreso nuove strade.

Della compagnia fanno parte l'attore-capocomico-regista-organizzatore Roberto Latini, il compositore Gianluca Misiti e lo scenografo Max Mugnai.

Roberto Latini è il cuore di Fortebraccio: ne è infatti il creatore e il continuatore. Si è laureato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza, in Metodologia e Critica dello Spettacolo, disciplina di cui era dovente allora Dante Cappelletti, che tanto ha rappresentato nella formazione di un'intera generazione teatrale romana. Nel 1993 si è diplomato presso lo Studio di Recitazione e Ricerca Teatrale di Perla Peragallo.

Gianluca Misiti è il musicista e il compositore delle partiture sonore degli spettacoli realizzati dalla compagnia; è una figura di grande rilievo perché i lavori di Fortebraccio Teatro puntano molto sull'utilizzo della musica. Ha lavorato con artisti di rilievo, come Daniele Silvestri, Max Gazzè (per l'album *La favola* e diversi concerti dal vivo), Marina Rei (per *Inaspettatamente*) e Paola Turci.

Il significato del nome Fortebraccio ha due valenze, una più letterale e una più romantico-sentimentale. La prima si collega a Fortebraccio, un personaggio dell'*Amleto* di Shakespeare, che è presente in pochissime scene del dramma, ma che sembra esserci continuamente. Fortebraccio sembra essere una figura di contorno, ma è anche un elemento centrale perché raccoglie l'eredità morale e materiale di Amleto. A Roberto Latini piace pensare che un uomo esemplare come Amleto, dopo la sua morte, lasci il posto a Fortebraccio, un uomo che c'è e non c'è, ma che, se esiste, appartiene al futuro. È proprio questa idea di progresso e dinamicità, questa tendenza verso il futuro, che è racchiusa nel teatro della compagnia. Quando parla del domani, Latini non fa mai riferimento alla parola "progetto", perché ciò lo spaventa, in quanto la struttura del progetto si basa su pensieri che hanno un inizio e una fine, quindi una forma chiusa. E invece non dovrebbe essere così: i progetti non dovrebbero mai concludersi, semmai evolversi, cambiare in qualcosa di nuovo.

Il secondo significato del nome della compagnia è più allusivo: se traducessimo il nome Fortebraccio in inglese, sarebbe *strong harm* e, se invertissimo le parole, avremmo *harm strong*, che rimanda a un nome vero, al nome dell'uomo che per primo ha conquistato ciò che anni fa rappresentava maggiormente il futuro: la luna. Il nome quindi non dà l'idea di ciò che è una cosa in questo momento, ma di come essa potrà essere.

Attualmente Fortebraccio è nel pieno sviluppo di un progetto chiamato *Radiovisione* che, partendo dall'approccio e dallo svolgimento dei contenuti del precedente progetto *Dell'anime forme*, del 2001/02, sta indirizzando la propria ricerca sulle strutture sonore e visive degli spettacoli dal vivo.

Questioni economiche

Abbiamo incontrato Roberto Latini a Roma il 16 aprile 2005 per affrontare le questioni relative all'organizzazione e alla gestione della compagnia. Latini ha subito sottolineato il legame che oggi unisce la cultura alla politica economica. Questa relazione sarebbe per lui un segnale d'allarme, poiché implicherebbe che in un qualunque evento culturale ad essere discriminanti sarebbero i finanziamenti e non la linea artistica.

Nel 1998 Fortebraccio ha presentato la domanda al Ministero per i Beni e la Attività Culturali per entrare nell'articolo *Progetto Giovani*, presente a partire dalla Circolare ministeriale del 1997 relativa alla ripartizione del Fondo Unico per lo Spettacolo (Fus). Tale progetto aveva la finalità di sostenere la produzione del teatro di innovazione giovanile: ogni anno potevano entrare cinque compagnie con un contratto triennale (con rinnovo annuale) regolato da parametri protetti: un finanziamento ministeriale annuo che partiva da un minimo di 50 milioni di lire (circa 25.000 euro) fino ad un massimo di 100 milioni (circa 50.000 euro) da investire per la realizzazione di almeno 55 recite e 500 giornate lavorative. Le sovvenzioni pervenivano la primavera successiva all'assegnazione e ciò comportava la richiesta di un prestito bancario per la realizzazione delle produzioni, fornendo come garanzia la lettera ministeriale dell'impegno di sovvenzionamento.

La compagnia romana è entrata nel progetto con un finanziamento di 60 milioni (convertiti nel 2002 a 31.000 euro), ma l'anno successivo, ossia nel 1999, non essendo stato confermato il suddetto articolo nel nuovo Regolamento triennale emesso dal ministro Melandri, Fortebraccio è stato assimilato alle imprese di produzione. Ciò ha comportato un aumento dei parametri: non più 'protetti' – calibrati cioè per una compagnia giovane – ma identici a quelli richiesti normalmente a tutte le compagnie: le recite e le giornate lavorative sono passate rispettivamente a 70 e 700 (incrementate, nel 2001, di altre 300) con l'aggiunta di 20 giornate di laboratorio. Oltre a questi impegni e ai costi generali, bisogna ricordare che nel bilancio annuale di ogni compagnia rientrano anche i contributi versati all'Enpals, che nel nostro caso oscillano tra i 20.000 e i 23.000 euro, e il minimo sindacale di ogni attore per una giornata lavorativa (50 euro).

Nelle ultime assegnazioni ministeriali per l'anno 2004, Fortebraccio è stata direttamente toccata dal taglio del 40% del Fus: la sovvenzione è crollata a 18.000 euro, ma l'impegno richiesto dal Ministero è rimasto invariato. Una somma irrisoria anche solo per coprire l'importo dei contributi. Oltretutto, la decisione sulle assegnazioni per il 2004 non sono arrivate all'inizio dell'anno di riferimento, ma alla fine, quando ormai era stato impostato tutto il lavoro e soprattutto quando ormai si era lavorato avendo come budget di riferimento la precedente assegnazione. La spiegazione fornita è stata: "Quasi tutte le produzioni sono firmate esclusivamente dal direttore artistico", sottintendendo l'assenza di un reale organico. Per controbattere la motivazione pretestuosa addotta, Latini ha assunto dei professionisti nel campo organizzativo: Esmeralda Villalobos (organizzazione), Matilde de Luna (ufficio stampa) e Costanza Vinciguerra (amministrazione). In realtà, si tratta di persone immaginarie, dietro le quali si cela lo stesso Latini: un escamotage legittimo poiché si tratta in sostanza di semplici pseudonimi ai quali non viene ovviamente versato alcun contributo.

Questo ironico ampliamento dell'organico non ha però arginato la crisi economica in cui versa la compagnia, in quanto non vi è stato alcun cambiamento di atteggiamento da parte del Ministero. Da qui l'enorme difficoltà nel sostenere il proprio lavoro, non tanto per un guadagno, quanto per il risanamento dei debiti contratti.

Una strategia di autofinanziamento

Fortebraccio Teatro ha fronteggiato questa crisi sfruttando con provocazione e ironia una delle maggiori risorse di autofinanziamento dei mass media: la pubblicità. Durante le rappresentazioni di *Per Ecuba* (a cominciare dal debutto al Teatro Rialto nel dicembre 2004), giunto al 60% dello spettacolo, Latini interrompe la performance e si rivolge direttamente al pubblico per denunciare le difficoltà in cui versano la compagnia e il teatro di innovazione in generale a seguito della politica di tagli del Ministero. Il suo intervento si conclude con la proiezione di spot pubblicitari di esponenti del mondo teatrale quali teatri stabili, attori, compagnie e tecnici, ma anche di comuni attività commerciali. Gli "sponsor", attraverso il tariffario imposto da Fortebraccio (50 euro per la prima proiezione), contribuiscono così alla realizzazione del restante 40% dell'opera.

Il contesto romano

Il gruppo ha anche tentato di rivolgersi al Comune di Roma, ma alla domanda non è stata data risposta a causa dell'eccessiva affluenza di richieste, che ha portato a un ritardo del visionamento dei progetti.

La compagnia è inoltre vittima, come molte realtà teatrali d'innovazione, di un forte handicap: la mancanza di una vera e propria sede. Fortebraccio Teatro prova per lo più in una cantina, ambiente che poco ha a che vedere con un teatro e un palcoscenico. In alcuni casi la compagnia può contare sull'ospitalità di altri spazi, sempre non tradizionali, come i centri sociali. È certo che per questi artisti non deve essere facile continuare a lavorare, provando gli spettacoli in luoghi tutt'altro che confortevoli e con una drammatica carenza di fondi.

Per cercare nuovi spazi idonei dove operare, nel 1999 è stata fondata Area06, un'associazione composta da sei compagnie affiancate da una struttura organizzativa. Nonostante i molteplici tentativi di collaborazione con le strutture pubbliche, questa associazione non è riuscita nel suo intento, a causa di vari ostacoli che l'hanno portata ad un gesto estremo: nel 2002 Area06 ha occupato il Teatro India, all'epoca sottousato. Solo allora, afferma Latini, il Comune ha cercato la trattativa, promettendo in cambio della smobilitazione l'usufrutto della Casa dei Teatri con sede a Villa Pamphili; in pochi mesi l'Ente locale ha però ritrattato la sua posizione, adducendo come pretesto la non idoneità del luogo alle esigenze del teatro di ricerca. La struttura doveva essere centro di lavoro per le compagnie d'innovazione romane, ma a tutt'oggi ha solo funzione museale e manca dell'elemento principale, il teatro, la cui apertura, ci informa Latini, è prevista per il 2006 ed avrà funzione simbolica più che pratica, a causa delle dimensioni irrisorie, sia del palco (ampiezza 6 metri) sia della platea (45 posti, raddoppiabili!).

Iter artistico

L'interesse maggiore di Fortebraccio è rivolto alla rappresentazione del rapporto tra l'io e l'altro. In proposito, Latini ci ha descritto quattro opere che, secondo lui, evidenziano al meglio tale relazione e che hanno portato la compagnia ad essere considerata una tra le più singolari del teatro sperimentale:

- *Essere e non - apparizioni degli spettri in Shakespeare* (2001). La storia racconta di quattro tragedie accomunate da un unico filo conduttore: l'evoluzione della figura dello spettro. Nello spettacolo vengono rappresentati quattro personaggi del drammaturgo inglese: in *Riccardo III* durante lo scontro della Guerra delle due Rose, undici spettri compaiono a Richmond in sogno; in *Giulio Cesare* il fantasma parla con il protagonista, anticipando ciò che accadrà nell'*Amleto*, dove lo spirito del re appare unicamente al figlio per incaricarlo di vendicare la sua morte. In questa scena è rilevante l'apparizione dello spettro agli attori in scena (fuorché ad Amleto) come un'allucinazione, anticipando la percezione che si avrà nell'ultimo quadro al sopraggiungere dello spettro di Banquo, nel *Macbeth*.

- *Caligola*, di Albert Camus (2002). È un'opera interessante in quanto un solo performer (Latini) deve interpretare gli undici personaggi presenti all'interno dell'opera, cosa che viene effettuata non sul palco, ma grazie a una scenografia essenziale: dodici specchi riflettono le mille sfaccettature del volto dell'attore e danno la possibilità al pubblico (posizionato su due fronti, divisi dal palco) di vedere la sua immagine a 360 gradi. Questo adattamento è stato così realizzato anche a seguito degli irrisori finanziamenti e dell'esiguo spazio a disposizione: le mancanze sono quindi state trasformate in punti di forza.

- *Buio re - da Edipo a Edipo* (2003). È uno spettacolo che ha come modalità i suoni (infatti si colloca all'interno del progetto *Radiovisioni*), per cui l'attenzione maggiore è rivolta alla parte acustica. Ogni suono dello

spettacolo viene amplificato, l'attore usa il microfono anche se si trova in spazi piccoli: oltre alle parole si possono così sentire i respiri che si organizzano per diventare parole, o i respiri che sono stati altre parole, e quindi c'è sempre una presenza sonora continua e il silenzio diventa una conquista. In scena vi sono tre attori e tre voci registrate, che grazie al lavoro del musicista diventano una vera e propria musica come sottofondo allo spettacolo. La scenografia è costituita da una ruota al cui interno cammina la danzatrice, ed un proiettore manda le immagini dello spettacolo sul palco.

- *Per Ecuba - Amleto neutro plurale* (2004). Di questo e del ruolo della pubblicità al suo interno abbiamo già detto. Particolarmente interessante l'inserimento nello spettacolo di una macchina per fare i pop corn e l'interpretazione della vicenda del principe danese attraverso il principio del teatro come possibilità.

Fortebraccio considera uno spettacolo fallito (o meglio una serata fallita) quello che non viene percepito dal pubblico, e ciò avverrebbe solo quando in platea vi sono persone che assistono alla rappresentazione non per se stessi ma per criticare e dare giudizi sullo spettacolo.

Latini ha raccontato che Perla Peragallo, la sua maestra, ha influito molto nel suo lavoro, stimolandolo a ricercare un proprio modo di fare teatro e orientandolo verso la conoscenza di se stesso.

Latini si sente un sopravvissuto: si considera un artista pieno di risorse, speranze e ambizioni, ma a causa dei pochi finanziamenti e della poca affidabilità nel campo dell'organizzazione, vede svanire il suo sogno più grande, trasformare il teatro in "teatri": un mondo plurale, aperto a tanti spazi e alla ricerca del futuro.

6. ARRIVANO DAL MARE!

di Valentina Bassi, Francesca Bottari, Regaida Comensoli, Cinzia Corazzesi, Savina Mezzetti, Matteo Moglianesi, Francesca Monti, Gabriella Monti

Storia e attività

Tra il 1974 e il 1975 alcuni amici con l'interesse per il teatro di figura (ai tempi non esisteva ancora questo termine) decisero di dedicarsi a questa forma teatrale. Dopo aver viaggiato per l'Europa da un festival all'altro (fondamentale fu quello francese di Charleville Mézières) vollero organizzarne uno in Italia, precisamente a Cervia, dal titolo *Arrivano dal Mare!*. Così nacque l'associazione con lo stesso nome del festival, che continua a svolgersi ogni anno in agosto, sempre a Cervia.

Il gruppo non è più un'associazione (l'attuale conformazione giuridica è quella della cooperativa) da quando, all'organizzazione del festival, si aggiunsero altre importanti attività, che sono fondamentalmente quattro:

- la scuola per burattinai;
- la compagnia;
- il museo delle marionette e dei burattini;
- il festival.

Arrivano dal Mare! ha tre sedi: quella di viale Roma a Cervia, in cui sono situati l'*Atelier delle figure* e la scuola per burattinai; quella di Villa Inferno, sempre a Cervia, all'interno della quale si trovano gli uffici amministrativi, la biblioteca e il museo dei burattini e delle marionette; e da ultimo il laboratorio di restauro e costruzione dei burattini, che ha sede in una località vicina, Tagliata. Queste tre sedi sono di proprietà del Comune di Cervia ed esiste una convenzione triennale per cui l'usufrutto è gratuito e, a carico della cooperativa, vi sono solo le spese di utenza (luce, gas, telefono, acqua). Durante l'anno, inoltre, vengono utilizzate sedi operative (spazi teatrali, arene, luoghi per i festival) di proprietà dei vari Comuni, dove *Arrivano dal mare!* propone le proprie attività.

Il gruppo originario era formato da cinque-sei persone, ora il numero di chi è impegnato nella cooperativa è aumentato e sono tutti professionisti. I loro ruoli e le loro competenze, come spesso succede in una struttura di medio-piccole dimensioni (bilancio annuo di 600.000 €) come questa, sono in parte definiti e in parte indefiniti: le collaborazioni fisse sono quelle del responsabile amministrativo, del grafico, del bibliotecario, dell'addetto stampa, del webmaster, e del redattore di *Europuppets.org* (periodico on-line delle associazioni europee di teatro di figura).

Gli interlocutori a livello organizzativo e finanziario della cooperativa vanno dal Comune di Cervia alla Regione Emilia-Romagna, dallo Stato alla rete europea. Un altro rapporto è in atto con l'ATF-AGIS, associazione di categoria e di imprese il cui compito è quello di salvaguardare gli interessi della categoria; infatti, grazie al lavoro svolto dal Centro Teatro di Figura e da altri centri affini, l'AGIS è riuscita a ottenere dal Dipartimento dello Spettacolo il riconoscimento del teatro di figura come realtà a sé stante a partire dal regolamento triennale del 1999.

Nelle intenzioni di *Arrivano dal Mare!* esiste la volontà di rivolgersi ad ogni tipo di pubblico, proprio per sottolineare come il teatro di figura non sia un semplice intrattenimento per bambini o famiglie, ma un tipo di linguaggio particolare, con un proprio codice e una propria identità. Bisogna ammettere che, in realtà, i maggiori fruitori

sono però bambini e famiglie, vuoi per uno stereotipo, vuoi perché la compagnia mette in scena anche spettacoli di marionette, intesi nel senso più tradizionale, nelle scuole e all'interno di manifestazioni per l'infanzia.

Arrivano dal Mare! produce e rappresenta spettacoli da palcoscenico con marionette, pupazzi e burattini appartenenti per la maggior parte alla tradizione emiliano-romagnola. Non mancano però anche personaggi della commedia dell'arte e della tradizione popolare italiana; e inoltre spettacoli musicali come musical e opere.

Nell'arco della loro carriera i componenti di questa impresa hanno sviluppato anche numerose coproduzioni con compagnie straniere, ad esempio con polacchi, israeliani e palestinesi.

Di fondamentale importanza per la compagnia è l'organizzazione dei festival. Il più importante è quello del Teatro di Figura *Arrivano dal Mare!*, che si svolge a Cervia le ultime due settimane di luglio. Ad esso partecipano ogni anno più di cinquanta compagnie provenienti da tutte le parti del mondo.

Un festival lungo un'estate: burattini piazze e castelli della Romagna è un altro festival estivo che prevede spettacoli e iniziative nelle piazze di molti comuni romagnoli. *Un teatro dai diversi talenti* è invece un festival, arrivato al secondo anno, di compagnie che fanno spettacoli con persone disabili.

Tra le molte attività della cooperativa, la scuola è una delle più importanti. Esiste da cinque anni e si prefigge lo scopo di insegnare a educatori, insegnanti e operatori sociali le tecniche del teatro di figura e della narrazione con figure.

Ci sono anche corsi per la formazione di volontari o professionisti nel campo della disabilità.

Esiste anche un'associazione di volontari parallela, Cyrano, la cui funzione è dare strumenti, risorse e possibilità ai disabili di integrarsi e comunicare. All'interno di Cyrano esistono due compagnie integrate, ossia costituite da disabili e non. Quello che conta per loro è produrre uno spettacolo, cioè si pongono problematiche di natura estetica. Ciò che li tiene insieme non è la disabilità, ma la volontà di fare teatro di figura.

La scuola del teatro di figura di Cervia forma i volontari che lavoreranno in Cyrano.

La cooperativa *Arrivano dal Mare!* interviene in ogni campo del sociale, ma il suo è più un lavoro di secondo livello, poiché lavora con persone che poi lavoreranno in situazioni 'estreme', e incoraggia gli allievi a dedicarsi il più possibile al sociale.

La compagnia stessa, infatti, non concentra tutta la sua identità sul sociale; la sua è un'identità di linguaggio, è specializzata per tutelare e difendere il linguaggio del teatro di figura.

La realizzazione degli spettacoli segue perlopiù due procedure produttive che vanno in parallelo e che si intersecano tra di loro.

La prima parte da un'idea, un progetto drammatico (a volte gli spettacoli sono commissionati), e da quello cominciano le ricerche, le sperimentazioni per la buona riuscita del progetto di partenza. L'altra procedura invece nasce spontanea; la scuola ha infatti molti laboratori e capita che, lavorando con i materiali, nasca un'idea che porti alla creazione di un testo. Può accadere che l'ideazione di un burattino con determinate caratteristiche ispiri una storia, perciò testo e ricerca vanno di pari passo, alimentandosi l'una con l'altro e questa è la caratteristica del teatro di figura che usa un linguaggio che è un insieme di codici, che è compito del pubblico interpretare e condividere.

Inoltre, il teatro di figura fa spesso uso di improvvisazione.

Il lavoro del regista del teatro di figura è anche quello di drammaturgo, il regista non è mai solo, ma all'interno del gruppo c'è un collettivo reale: gli spettacoli con i burattini sono sempre condotti da tre o quattro persone che costruiscono lo spettacolo mettendo insieme le loro idee; idee che spesso emergono durante il percorso creativo. I diritti d'autore vengono per questo spartiti.

Il testo, di qualunque tipo si tratti, occorre che venga scandagliato, sviscerato in tutte le sue parti.

Un altro elemento fondamentale per questo tipo di teatro è la scenografia: senza un impianto teatrale, anche se fosse solo una scatola, il gioco dei burattini non si potrebbe compiere.

Non c'è comunque un luogo preferito: l'impianto teatrale nel quale si svolge l'azione può essere collocato ovunque.

La produzione degli spettacoli è finanziata autonomamente, mentre l'atelier, il museo, la scuola e il festival ricevono finanziamenti, soprattutto dal Comune di Cesena ma anche dalla Regione e dallo Stato.

Non c'è stata una vera e propria formazione teatrale, poiché nessuno di loro aveva mai frequentato una scuola, anche perché di questo genere non esisteva. Le uniche esperienze sono state di studio e pratica, sia singole sia di gruppo, ma prettamente a livello dilettantesco; nessuno di loro era un professionista del teatro, anzi tutti avevano anche un altro lavoro.

Poi sono avvenuti degli incontri importanti, soprattutto in ambito internazionale, nei festival. L'incontro con la scena internazionale può essere definito il più decisivo, poiché fu proprio da lì che nacque la voglia di costruire qualcosa di serio.

In particolare la persona che ha dato di più e incoraggiato maggiormente il teatro di figura è stata Maria Signorelli, che insegnava al DAMS di Bologna.

Per quanto riguarda i modelli di riferimento, si può dire che sono stati ripresi i modelli della tradizione e quelli della tradizione nuova, che era poi quella dell'avanguardia degli anni '70, sia americana che europea, con cui la compagnia si è incontrata nel corso degli anni.

Ed è stato proprio grazie a questi incontri, sia sulla scena internazionale sia con la tradizione, che si è creato un nuovo genere teatrale che si distacca da quello di prosa e può essere definito come un teatro fortemente sintetico, poiché fonde insieme in un unico linguaggio, che è quello del teatro di figura, diverse esperienze e metodiche teatrali .

“Il teatro di figura è comunicazione”

Questa dichiarazione è stata la frase di apertura con cui Stefano Giunchi ha voluto introdurre la nostra conversazione su questo argomento (che si è tenuta il 21 aprile a Cervia presso l'atelier di Teatro di Figura).

È una dichiarazione che ci dice molto sul modo di affacciarsi verso il pubblico e verso l'intero panorama teatrale e culturale, in Italia ma anche a livello internazionale, di una realtà così piccola e allo stesso tempo così composita, che si occupa ormai da trent'anni di così tante attività artistiche e sociali con successo.

Nonostante non possa permettersi, così come tante altre realtà in Italia, gran dispendio di risorse economiche, ci rendiamo immediatamente conto di quanto questa attività riesca ad essere abbastanza nota, amata e premiata.

A questo proposito, e con il sorriso sulle labbra, Stefano Giunchi ci fa subito presente quanto, fortunatamente, sia forte l'interesse dei mezzi di comunicazione nei loro confronti.

Ci racconta quanto, di solito, le loro iniziative riscuotano attenzione, e quanto sia loro possibile, grazie ad esempio a semplici inserzioni in un giornale, colpire l'interesse mediatico, che poi fa la sua parte con articoli su quotidiani (come “Il Manifesto” e “L'Unità”) e riviste (“Panorama”, “Oggi”, “Gente”), servizi televisivi (ad esempio quello che a breve realizzeranno sulla scuola per burattinai alla trasmissione *Occupati* di Rai3) e interviste radiofoniche.

Stefano Giunchi ci ricorda anche quanto, nonostante godano di buona stampa, cerchino di mantenere attive anche le forme di informazione e pubblicità più semplici come volantini, manifesti e programmi di sala, ma anche inserzioni o classici comunicati stampa; quanto cerchino quindi di fare informazione senza distinzione tra quella rivolta a un pubblico ampio e quella rivolta alle istituzioni.

Rimane basilare che, per un'organizzazione del genere, la presenza dei festival sia veramente di vitale importanza.

Giunchi non si stanca mai di ricordarci quanto per loro il festival sia una enorme finestra sul panorama internazionale, fonte di ottima pubblicità, di richiamo per un pubblico così svariato, di conoscenze (non solo professionali ma anche umane) e di scambio; seguito solamente dai siti internet internazionali (*Arrivano dal Mare!* e *Europuppet*), considerati l'altra grande fonte di informazione, comunicazione e pubblicità.

All'interno della cooperativa si occupa del settore della comunicazione un numero limitato di professionisti (una addetta stampa, un grafico e un webmaster) formati, appunto, con studi specifici. Non ci nascondono, però, quanto in fondo le scelte di comunicazione vengano fuori dal forte lavoro di gruppo. Lo stesso Giunchi, dopo trent'anni di esperienza nel settore, si considera sufficientemente esperto e ci confessa quanto la posizione dell'informazione teatrale in Italia non gli piaccia, così come non ami la critica teatrale. In proposito ci dichiara che, a suo parere, il giornalismo teatrale, in Italia, non sia degnamente curato da nessuno e che pertanto si possa considerare assente.

Sostiene inoltre che quei pochi esempi di critica o informazione teatrale, curati da quegli altrettanto sporadici quotidiani che ancora conservano la pagina della cultura, siano insufficienti, intellettualistici, poco professionali e tendenziosi, purtroppo redatti da critici spesso inadeguati che però non hanno alcuna concorrenza.

Abbiamo inoltre parlato con Giunchi di campagne comunicative. A parte il fatto che, a causa della mancanza di fondi, non si sono potuti permettere molte iniziative di questo genere, è stato molto interessante discorrere sulle varie tecniche per organizzare campagne comunicative efficaci.

Giunchi ci ha raccontato di come sarebbe potuto essere per loro importante, da questo punto di vista, ottenere l'incontro, ormai evidentemente sfumato, con Papa Giovanni Paolo II da poco scomparso, come grande esperienza umana, ma anche come ottima campagna comunicativa: “i burattinai d'Italia incontrano il Pontefice e gli consegnano Fagiolino col bastone (già) appositamente realizzato in legno, simbolo della grande tradizione emiliana di teatro di figura”.

Finanziamenti, corporativismo, mercato...

Per quanto riguarda gli ostacoli che la cooperativa *Arrivano dal mare!* ha incontrato e continua ad incontrare, Stefano Giunchi crede che ci siano due grossi problemi.

Il primo è la bassissima percentuale di investimento che lo Stato, le Regioni e i Comuni destinano al teatro; di questi tre soggetti i Comuni sono i più disponibili, anche se non sempre con risultati soddisfacenti.

In giro per l'Europa il teatro è un sistema organizzato, mentre in Italia non c'è ancora una legge che lo tuteli. C'è inoltre una enorme battaglia tra Regioni e Stato per accaparrarsi i "quattro soldi spiccioli" del FUS. Giunchi aggiunge inoltre: "Il problema è che il FUS è poco finanziato; ci vorrebbero tre FUS, più investimenti articolati; bisognerebbe favorire l'intervento dei privati nel nostro paese a sostenere il teatro, rendendo conveniente per i privati intervenire defiscalizzando i finanziamenti, detraendoli cioè dalle tasse, come succede negli Stati Uniti e in Inghilterra. Il fatto che ciò non avvenga porta ad avere poco circuito, poco pubblico, poco mercato."

Secondo Giunchi, il paese è soffocato dal fatto che manca mercato teatrale. Siamo pieni di produttori, di compagnie, di spettacoli, di scelta, ma fanno tutti la fame perché non c'è il pubblico. Il problema, quindi, non sarebbe moltiplicare gli artisti, perché ce ne sono anzi il doppio di quelli che sarebbero necessari. Il problema vero sarebbe moltiplicare il pubblico; c'è quindi un lavoro di base da fare, che non è mai stato fatto.

Il secondo problema verte sul fatto che, siccome il mercato e il lavoro delle istituzioni è così asfittico, ci sono delle piccole corporazioni che difendono come possono pochi, piccoli e miseri interessi; questo per le compagnie nuove o che comunque abbiano del buon lavoro da fare è un grande ostacolo.

Gli stabili, i circuiti, il teatro ragazzi campano su se stessi e impediscono un vero e proprio sviluppo: per Giunchi non sviluppano il mercato, lo stanno tarpando.

Giunchi sostiene che non sia vero, come si dice in giro, che in Italia negli ultimi trent'anni quello che c'è stato di nuovo siano stati il teatro ragazzi e il teatro d'avanguardia; è vero nei linguaggi e in una serie di simpatiche trovate, ma non è vero nel senso di aver sviluppato il mercato. Oggi anche queste realtà stanno diventando un elemento di conservazione e non di sviluppo.

Se il teatro non è commerciale, non riesce a essere teatro, dice Giunchi; commerciale non nel senso di andare dietro alla televisione o ai *reality show* ("quello non è commercio, è brodaglia istituzionale!"), ma inteso come la capacità di portare il pubblico a teatro, a pagare un biglietto per avere una serata diversa dallo stare a casa a guardare la televisione.

Portare in giro i nuovi comici non è che porti molto avanti il teatro, però è anche vero che fare un teatro cervelotico, autoreferenziale, che non si confronta col pubblico, che si confronta solo con i progetti cervelotici dei singoli artisti, porta altrettanto poco lontano.

In conclusione, è ben accetta l'avanguardia, è tutto ben accetto, a patto che ci sia il pubblico; se il pubblico cala non si può andare avanti, e il pubblico sta calando in Italia, all'infuori che per il teatro di figura, dove il pubblico, fortunatamente, è in aumento.

Infine, *Arrivano dal Mare!* è membro dell'UNIMA (Union International de la Marionnette), i cui scopi sono:

1. stimolare i contatti e gli scambi tra le varie realtà di teatro di figura di tutte le nazioni e continenti;
2. organizzare congressi, conferenze, festival, esposizioni e concorsi;
3. aiutare i propri membri a garantire i propri interessi democratici, economici, sindacali e giuridici;
4. dare delle spinte alla formazione professionale;
5. approfondire la ricerca storica, teorica e scientifica;
 - a. mantenere vive le tradizioni spingendo nello stesso tempo il rinnovamento dell'arte del teatro di figura;
6. proporre il teatro di figura come mezzo educativo, etico ed estetico;
7. partecipare ai lavori delle organizzazioni internazionali che hanno scopi simili.

7. INTERCITY FESTIVAL - TEATRO DELLA LIMONAIA

di Alice Roverini, Giuseppina Salvio, Maria Giovanna Sammarro, Natascia Sollecito Mascetti, Letizia Torelli, Giada Zazzaroni

Il Teatro della Limonaia è uno spazio collocato all'interno di Villa Corsi Salviati, nel comune di Sesto Fiorentino. L'antica serra per i limoni diviene teatro nel 1987 quando, sotto la direzione artistica di Barbara Nativi, si insedia nello spazio la compagnia Laboratorio Nove diretta da Silvano Panichi.

Grazie alla disponibilità del Comune di Sesto Fiorentino nasce, da un'idea del 1986, la prima edizione di Intercity: un festival internazionale che, dal 1988 ad oggi, collega Firenze con le grandi capitali mondiali, ospiti di anno in anno del Teatro della Limonaia.

Intercity si impone ben presto sulla scena italiana ed europea grazie alla sua forte identità progettuale. Accanto all'ospitalità di compagnie di grande valore (Lepage, Galeasen, O Bando, O Vertigo, Berkoff, e molti altri), il festival produce ogni anno da due a cinque opere di drammaturgia contemporanea dirette da registi italiani e stranieri con lo scopo di portare alla luce giovani drammaturghi. Con lo stesso fine, gli spettacoli teatrali vengono affiancati da concerti, proiezioni video, tavole rotonde, presentazioni di libri, incontri con gli autori, cineforum, laboratori. Proprio sui laboratori punta il Teatro della Limonaia per coinvolgere a 360 gradi il pubblico nello svolgimento di Intercity. Inoltre, dal 1992 ad oggi, Intercity presenta tra sei ed otto *mises en espace* (brevi letture inscenate), che portano il numero di nuovi testi tradotti a circa una dozzina ogni anno. Dal 1993 è anche attiva la pubblicazione delle opere, sia in coedizioni

con case editrici nazionali (Ubulibri, ADN-Kronos) sia attraverso una pubblicazione autonoma, *Intercity Plays* (dal 1994) distribuita gratuitamente a teatri, autori, registi e compagnie. La biblioteca del Teatro della Limonaia raccoglie più di ottomila opere, catalogate secondo le norme internazionali e messe a disposizione di artisti e ricercatori.

Il progetto Intercity ha contribuito a riportare l'attenzione del pubblico italiano verso la nuova drammaturgia, traducendo e presentando oltre 80 opere inedite e facendo conoscere autori come Kane, Chaurette, Lagarce, Ravenhill, Ridley, Belbel, Dubois, Crimp, Gomez, Garcia, Butterworth, Tremblay, Bouchard, Bukowsky, von Mayenburg, Gieseemann, Walser. Le produzioni hanno circuitato sia all'estero (Francia, Canada, Ungheria, URSS) sia in Italia (Premio della critica 1996, Premio Ubu 1997, Premio Fiesole 2000). Nel 2000 il festival ha proposto un convegno internazionale dedicato a Sarah Kane, invitando i registi europei che hanno messo in scena le sue opere.

Dal 1995 il Teatro della Limonaia ha una stagione invernale, *Perle*, in cui ospita i nuovi artisti italiani, giovani e non (Pippo Delbono, Marco Paolini, Fanny & Alexander, Marco Baliani), e i nuovi autori (Spiro Scimone, Chiara Guarducci). All'interno di *Perle* hanno debuttato tutte le produzioni dell'ensemble del teatro, il Laboratorio Nove, come *Non solo per me*, *Ritratti di fine secolo*, *Shopping & Fucking*, *La Carogna*, *Fame*.

Il Laboratorio Nove investe molte energie nell'attività formativa, sia generale (corsi di teatro per giovani, laboratori nelle scuole) sia più specificamente legata alla nuova scrittura, attraverso progetti centrati su nuova drammaturgia e nuove generazioni: Intercity-Connections ed Acquis con il National Theatre di Londra e Drama in Scena, master di otto mesi sulla scrittura contemporanea, che ha visto tre prime italiane di opere di nuova drammaturgia dirette dagli allievi.

Attraverso il gruppo di scrittura per giovanissimi (Under), e il coinvolgimento nel Comitato di Lettura di attori, scenografi, allievi e giovanissimi collaboratori, il Teatro della Limonaia si propone di rafforzare la sua presenza a sostegno della drammaturgia italiana, senza perdere la forte apertura internazionale che ha sempre contraddistinto la sua programmazione.

Festival di produzione

Intercity festival è da considerarsi un festival di produzione in quanto esercita le attività di ospitalità e produzione artistica. Ospitalità intesa come programmazione di spettacoli ed eventi di altre produzioni. L'intera struttura si sviluppa in quanto funzionale ai progetti in programma: primo fra tutti è lo spazio nel quale vengono svolte le attività: il cortile grande e curato all'esterno (in principio ospitante una rassegna di festival comico internazionale) e tanti piccoli tavolini all'interno, facilitano la comunicazione e lo scambio fra gli artisti sia professionisti che non. La struttura architettonica, in quanto frutto di una ristrutturazione a regola d'arte della vecchia limonaia di Villa Corsi Salvati è tutt'altro che tradizionale, in sintonia con il principio di innovazione. Lo stesso nome Intercity ("magari un po' banale", come lo definisce durante l'intervista Barbara Nativi) nasce dall'idea di internazionalità con la quale si voleva sintonizzare il festival, in contrapposizione col clima asfissiante e piatto della Firenze anni '80, che considerava teatro esclusivamente quello dei Grandi Autori. La Limonaia ha sempre avuto il desiderio di innovare e scoprire... di non seguire il "trend". Ed è appunto per scoprire e lasciare scoprire i piccoli autori che nasce Intercity.

Il festival trova il suo punto di forza nel ricco confronto e scambio tra le culture: ogni anno si cerca una città custode di drammaturgie e contesti interessanti.

I testi scelti vengono tradotti e i registi, gli autori e gli attori, vengono ospitati, per tutta la durata del progetto, nello splendido spazio della Limonaia. Da queste intense collaborazioni nascono *mise en espace* ma non solo; nel calendario del festival sono presenti appuntamenti con letture, tavole rotonde e soprattutto laboratori.

Una seconda attività di produzione parallela a questa è la redazione di opuscoli nei quali sono contenuti, nel minor spazio possibile (per la scarsità dei fondi disponibili), le drammaturgie prodotte. Questi volumi sono gli *Intercity Plays*, anch'essi raccolti nella ricca biblioteca del Teatro della Limonaia.

La Biblioteca Internazionale della Limonaia

Presso il Teatro della Limonaia è stato costituito un centro di documentazione sulla drammaturgia contemporanea in lingua straniera. Si tratta essenzialmente di un insieme di materiali teatrali che sono stati raccolti durante tutte le edizioni di Intercity e che ne ripercorrono la storia, documentando gli sviluppi della drammaturgia contemporanea internazionale. I testi raccolti sono più di ottomila.

L'interesse della raccolta sta in gran parte nel fatto che i testi sono per lo più in lingua originale e che è presente anche una notevole quantità di copioni non ancora editi. Per questo è stato deciso di studiare il modo di metterli a disposizione di tutti coloro che abbiano non solo la necessità di consultarli, ma soprattutto il desiderio e la possibilità di rappresentarli. Per questo Biblioteca pubblica, Teatro della Limonaia e Intercity hanno cercato forme di collaborazione nuove per la gestione di questo particolare biblioteca, perché essa divenga il nucleo di un centro di ricerca vivace e dinamico, e non solo raccolta di materiali da conservare e tutt'al più da incrementare a testimonianza dell'attività del festival Intercity. La biblioteca, lavorando a stretto contatto con queste strutture, vuol dunque costituire un centro attivo di documentazione sulla drammaturgia, aperto agli operatori del settore (registi, storici dello spettacolo) e agli studenti; un centro che ricerchi, raccolga e offra testi di difficile reperibilità in Italia. Il progetto complessivo prevede la catalogazione dei materiali drammaturgici secondo gli standard usati dalla Biblioteca comunale, che garantiscono

l'uniformità del trattamento biblioteconomico rispetto al catalogo generale della biblioteca stessa e alla possibilità di interscambio delle informazioni. La catalogazione introduce anche notizie che potremmo definire extra-bibliografiche, utili specialmente agli addetti ai lavori e a chi del testo deve farne uso attivo.

La scheda sarà così dotata di una serie di note che definiscono:

- 1) numero degli atti
- 2) numero dei personaggi maschili
- 3) numero dei personaggi femminili
- 4) durata
- 5) prima rappresentazione
- 6) rappresentanti diritti
- 7) rappresentanti diritti amatoriali
- 8) rappresentati diritti d'edizione
- 9) abstract.

La banca dati che scaturirà da questo lavoro preliminare, già in avanzato stadio di catalogazione, sarà poi resa disponibile in rete, in modo da facilitare e ampliare le possibilità di conoscenza e di accesso. Si metteranno a punto, inoltre, norme per la consultazione e la circolazione dei materiali, che per ora sono conservati, suddivisi per nazione di provenienza, presso il Teatro della Limonaia, dove sarà presto attivato un punto di interrogazione informatizzato del catalogo del fondo teatrale e di quello generale della Biblioteca comunale.

Finanziamenti e comunicazione

Il Teatro della Limonaia e Intercity Festival ricevono finanziamenti dal Comune di Sesto Fiorentino, dal Comune e dalla Provincia di Firenze, dallo Stato. Nel 2003 hanno ricevuto un contributo triennale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali di 47.000 euro all'anno.

Le spese dirette alla costruzione e alla cura dell'immagine del teatro sono annualmente ridotte al minimo. Infatti alla nostra domanda "che importanza date alla costruzione e alla cura dell'immagine? Quale peso date alla comunicazione e all'informazione all'interno della vostra organizzazione?" la regista Barbara Nativi risponde che "l'obiettivo primario è quello di promuovere i laboratori piuttosto che pubblicizzare gli spettacoli".

Il gruppo di lavoro è molto nutrito ed è costituito da: Barbara Nativi (direzione artistica), Dimitri Milopulos (collaboratore alla direzione artistica), Fiamma Arrighi (assistente di produzione), Laura Mattacchioni (produzione e organizzazione generale), Franca Sisti (segreteria), Bruno Casini (ufficio stampa), Marco Santambrogio (responsabile di sala), Francesca Mancuso (amministrazione), Roberto Nozzoli (comercialista), Carmen di Bello (progetti giovani).

La promozione del festival è complessa in quanto, essendo il festival monografico, ogni anno il pubblico varia. Le attività di comunicazione e marketing si riflettono in modo particolare nei laboratori aperti al pubblico e tenuti da registi e artisti, sia interni alla Limonaia sia stranieri ospiti, e anche attraverso il sito internet www.teatrodellalimonaia.it.

In tutto questo, come dice Barbara Nativi, la critica teatrale perde importanza agli occhi del Teatro della Limonaia, data la comune linea di preferenza nei confronti di attività teatrali "commerciali".

Il sistema di relazioni della Limonaia è molto articolato in quanto, attraverso Intercity, collabora con strutture teatrali e compagnie in tutto il mondo. Inoltre, dalla stretta collaborazione di quattro teatri europei (il Royal Court Theatre di Londra, la Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino, il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino a Firenze e il Théâtre National de la Colline di Parigi), è nata *New European Writing Theatre Network (N.E.W. Theatre Network)*, una rete di lavoro finalizzata alla promozione di nuovi autori. Grazie alla *N.E.W. Theatre Network* l'Italia ha visto, per la prima volta al Teatro della Limonaia, autori come Sarah Kane, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Jean-Luc Lagarce e Patrick Kermann. Questa rete collabora inoltre, con rapporti più informali, con partner in Spagna, Norvegia, Russia, Polonia, Ungheria e Stati Uniti. I partner della *N.E.W. Theatre Network* hanno anche permesso lo sviluppo, nelle ultime edizioni, di Intercity Festival.

Esiste anche un altro circuito, denominato Teatri Metropolitan Fiorentini, che mette in coordinamento la Limonaia con il Teatro di Rifredi e il Teatro Studio di Scandicci, sia sul piano istituzionale che operativo.

8. L'ARBORETO DI MONDAINO

di Beatrice Bellini, Carmela Bruno, Cristina Fermani, Valentina Molinero, Emmanuele Savoretti, Serena Terranova

*La ricerca è stata pensata in accompagnamento a una
presentazione multimediale realizzata con power point
da Beatrice Bellini e Cristina Fermani.*

Il testo della relazione è stato redatto da Serena Terranova.

Introduzione (di Emmanuele Savoretti)

«Ogni uomo ha una scena e un retroscena»

Erving Goffman (1922-1982)

Appurato che il comportamento pubblico è ciò che un individuo esprime in base alla persona che si trova di fronte e alla situazione, che cosa si cela dietro quell'ostentata sicurezza? Dietro quell'integrità di corpo e spirito così attentamente pianificata, chimera irraggiungibile, sogno e al contempo incubo del multiforme e dissociato animo umano? Con quali meccanismi il "gioco delle parti" arriva a compimento? Quale volto si nasconde dietro le maschere che di volta in volta consapevolmente o meno indossiamo?

Confido che in questi casi «la domanda sia più importante della risposta», come ci ha detto Fabio Biondi, direttore e responsabile dell'Arboreto di Mondaino, un centro di formazione teatrale dove gli addetti ai lavori vedono il mondo del Teatro come luogo di domande e inquietezza, culla del "disagio" di un uomo in perenne conflitto con se stesso e con un mondo che celebra il trionfo delle Maschere, un mondo in cui comunicare è così semplice da risultare quasi impossibile, facile preda di cliché e di norme non scritte.

Tuttavia qualcosa di concreto si nasconde tra queste domande, ed è ciò che Fabio Biondi e i suoi compagni di viaggio hanno saputo realizzare in una piccola realtà di campagna.

Infatti, come nasce il dubbio fino a farsi opera? Che cosa si cela dietro al palcoscenico? Una sola risposta: l'Arboreto.

L'intuizione

L'Arboreto è ora una realtà, in virtù di un'indovinata campagna di promozione, della realizzazione di prodotti originali, della diversificazione dei servizi offerti; nomi illustri si sono legati alla struttura che, nel corso degli anni, si è perfettamente integrata nell'ambiente in cui sorge, ma al contempo ha mantenuto una propria forte identità.

Il nome di Fabio Biondi, attivo in campo teatrale anche al di fuori del progetto Arboreto, ha portato interesse attorno alla struttura; la genialità degli artisti che vi si sono succeduti ha fatto il resto, unitamente al tratto distintivo dell'eccezionalità, della possibilità di assistere a spettacoli unici, eventi privi di repliche capaci di trasmettere al pubblico una precisa sensazione di condivisione.

Qualcuno degli artisti passati per l'officina, alla fine del lavoro, ha chiesto di poter mostrare il risultato della propria ricerca; così è stato messo in moto un sistema di comunicazione a livello nazionale e, per esempio nel caso di Marco Paolini, hanno assistito allo spettacolo circa centocinquanta persone, il massimo finora raggiunto. Naturalmente, l'idea di assistere a un evento unico e non a una replica innesta nello spettatore dei meccanismi di interesse diversi.

Inoltre è importante specificare che l'idea di un centro teatrale che funzioni da officina e non da mero luogo di produzione, nasce dall'intuizione di creare un luogo di formazione, di rieducazione teatrale, di messa in discussione delle operazioni artigianali che stanno dietro il prodotto finito. Questo, a detta di Biondi ma anche di molti altri intellettuali, è un elemento che manca in Italia un po' in tutti i campi della cultura e dell'arte: il passaggio formativo, insomma, come elemento da recuperare su larga scala.

Storia e identità

Al confine tra Romagna e Marche, nella verde valle del Conca, si nasconde la piccola comunità di Mondaino. Piccola e lontana, dunque, Mondaino è portatrice della vitalità teatrale contemporanea, con una struttura creata al di fuori della produzione di massa; un progetto al quale hanno lavorato maestri e artigiani che hanno saputo vedere al di là delle logiche di mercato, fondendo le proprie idee e iniziative con la realtà di un luogo e di una cultura quasi dimenticata.

Mondaino è una città storica, ma soprattutto una città dell'entroterra provinciale; sorge a 420 metri sul livello del mare e deve il suo nome a Diana, dea a cui si dice il paese fosse devoto durante l'età romana.

Tante sono le iniziative promulgate dal Comune e dalla Regione che si sta finalmente rendendo conto della validità di investire in un entroterra tra i più ricchi e pulsanti d'Italia; tra esse la creazione del Museo Paleontologico e la cura dell'ex arboreto sperimentale (che racchiude oltre 6000 specie di esemplari di flora mediterranea), dal '98 degna cornice dell'omonimo progetto culturale di Fabio Biondi e Simonetta Piscaglia.

Inizialmente, l'arboreto di Mondaino, da cui è stato ricavato questo centro teatrale, era gestito dal corpo forestale; più tardi venne venduto a un gruppo di privati. È solo tra il 1998 e il 2004 che raggiunge gli anni di maggior lustro, quando finalmente prende la fisionomia di una struttura fisica e di una associazione.

Impossibile dunque scindere il paese di Mondaino dall'attività dell'Arboreto: sono parti integranti del medesimo mondo, si compenetrano e aiutano a vicenda; certo quest'ultimo rappresenta un gruppo indipendente e autonomo, ma al pari del primo, che possiede una forte identità culturale garantita da una storia e da una tradizione ben consolidate.

Parlando del progetto di Biondi, lui stesso dice di aver ottenuto molto presto un buon consenso politico e di aver ricevuto una certa attenzione dalle istituzioni, in particolare grazie al fatto di essere riusciti a creare un motore economico e turistico col proprio progetto teatrale, contrariamente a ogni previsione “materialista”.

Il Comune di Riccione ha scelto di diventare socio dell’Arboreto già nel 1998, investendo soldi propri, realizzando il primo raccordo serio fra costa ed entroterra: prima, infatti, nessuno aveva un reale interesse a valorizzare un qualsiasi comune dell’entroterra. Poi il capoluogo ha capito che avere un Comune forte – anche se piccolo – poteva essere importante e produttivo anche per la costa.

Storia di uomini e numeri

Sette anni sono trascorsi da quando, nel 1998, ventisette persone decisero di fare del vecchio Arboreto Sperimentale di Mondaino il polmone verde del proprio respiro artistico. Costituita come A.P.S. (Associazione per la Promozione Sociale)¹ senza scopo di lucro, la piccola realtà cresce grazie ai contributi del Comune e, successivamente, della Regione: entrambi gli enti si sono resi conto delle possibilità che il progetto autonomo dell’Arboreto porta con sé: un accrescimento culturale ma al tempo stesso economico e turistico.

Un progetto artistico autonomo, come dimostra l’Arboreto, può andare oltre la sua ricchezza culturale: va a rivalutare l’entroterra che altrimenti, nonostante disponga di una propria profonda identità storica e culturale, ha poca attrattiva; nel momento in cui, invece, vi si inserisce un progetto concreto, affascinante e giovane, si mette in moto tutto il contesto a tutti i livelli. Biondi ci racconta che, per esempio, due persone di Mondaino hanno trovato un impiego proprio grazie a quest’attività, e che i bar e i ristoranti adesso lavorano molto più di prima. Inoltre molti ragazzi, dopo che sono stati all’Arboreto, vi tornano anche solo di passaggio. Un altro esempio è quello della lavanderia del paese, a cui l’Arboreto porta regolarmente lenzuola e tovaglie da lavare: inutile dire che, essendo l’unica del paese, avrà avuto un incremento notevolissimo.

Dal mezzo milione di lire investito in partenza dai soci, si arriva ai 15 milioni investiti nel progetto dal Comune di Riccione. Con il passare del tempo molte altre strutture private e pubbliche si sono interessate al progetto che, se pur lentamente, si andava affermando. Così, ai soci e al Comune di Riccione si sono aggiunti come promotori la GEAT (gruppo che si interessa del patrimonio ambientale), il Comune di Mondaino e l’Assessorato all’Ambiente della Provincia di Rimini.

I ventisette soci iniziali sono rimasti gli stessi, ma di essi solo sette fanno parte del Consiglio Direttivo e solo sei sono i reali lavoratori dell’Arboreto; da un anno circa esiste una paga per cinque di queste persone che lavorano a tempo pieno (uno di questi è il custode della struttura, incaricato anche della manutenzione del verde) di 600 € al mese. È una somma esigua, se ne rende conto anche Biondi, ma è tale perché si preferisce ancora investire quanto più possibile nella struttura.

Ricavi

Dopo il rischio iniziale di finanziare l’Arboreto con soldi propri, sono le quote d’iscrizione ai laboratori la fonte di guadagno primaria. In questo senso, grazie naturalmente anche ai contributi pubblici che sono pervenuti nel corso del tempo, l’Arboreto riesce a esistere e a svilupparsi. Ognuno dei soci ha altri lavori; Fabio Biondi, in particolare, ne ha diversi nel campo dello spettacolo: lavora presso il Teatro degli Dei, è autore televisivo alla RAI e lavora nella comunità di San Patrignano, presso cui realizza un training teatrale con i ragazzi.

Biondi, i suoi soci e i collaboratori non hanno dubbi: per il futuro dell’Arboreto vedono una strada luminosa. «Probabilmente ci saranno meno laboratori e la casa diventerà un luogo comune dell’arte, ma non escluderemo la strada della co-produzione di spettacoli con altre compagnie ed enti».

Target

Il target dell’Arboreto è da sempre a livello nazionale. Nonostante a Rimini e provincia ci siano già molti corsi, a svantaggio dell’Arboreto che comunque ha costi relativamente alti, qui si è deciso di puntare sulla qualità, decisione vincente che ha portato con sé l’elemento quantitativo. Come detto in precedenza, sono poche le persone che vengono dalla zona, ma molte sono quelle che arrivano dalle più lontane regioni italiane.

¹ Biondi ci ha fatto notare che la scelta dell’Associazione per la Promozione Sociale – piuttosto che dell’Associazione Onlus (come avrebbero desiderato i soci) – è dovuta essenzialmente a due fattori: il primo è dato dall’impossibilità di accogliere disabili con i quali svolgere delle attività (impossibilità data dall’impraticabilità del luogo e dalla mancanza di strutture appropriate nelle case-foresterie); il secondo elemento è meramente economico: le registrazioni giuridiche e le tasse delle Onlus sono molto più alte di quelle di una semplice associazione culturale. La quota annua di iscrizione all’associazione culturale dell’Arboreto è di 15,00 €.

L'officina

*«Mi piacerebbe dire che l'Arboreto è – più di ogni altra cosa –
“un'officina”, un “laboratorio a cielo aperto”»*

Fabio Biondi

Un'officina, ecco il punto fondante la filosofia di questo “gruppo di libere menti”: l'idea di un laboratorio immerso nel verde, artificiale e naturale al contempo.

Laboratori

Ogni laboratorio prevede orari e modalità diverse di lavoro che vengono comunicate di volta in volta al momento dell'iscrizione. Il costo dei seminari comprende l'alloggio in foresteria in camere da tre a cinque posti letto, sono fornite lenzuola e coperte ma non gli asciugamani. Il vitto è a carico di ogni iscritto.

I laboratori sono molti e diversi, distribuiti lungo l'arco dell'anno solare, in modo tale che ciascun gruppo di lavoro non si sovrapponga a un altro.

Molti sono i gruppi di artisti che chiedono di poter essere ospitati all'Arboreto per lavorare a un proprio spettacolo e altrettanti sono i maestri e le compagnie che chiedono di poter tenere un laboratorio presso il Teatro Dimora. Come già anticipato, Fabio Biondi e i suoi soci non accolgono personalità in modo acritico, puntando, magari, sulla notorietà dell'artista: è sempre la qualità l'elemento discriminatore fra i laboratori dell'Arboreto e “tutti gli altri laboratori”. Massimo Marino, MK, Fanny & Alexander con Francesca Mazza e molti altri nomi preziosi animano i laboratori di Mondaino (per maggiori approfondimenti rimandiamo al programma 2005 pubblicato sul sito www.arboreto.org al link www.arboreto.org/pr-laboratori.htm). Si organizzano inoltre convegni (vedi per esempio www.arboreto.org/pr-incontri.htm dove è steso il programma dell'incontro residenziale sulla scrittura per il teatro a cui parteciperanno Massimo Marino, Renata Molinari, Andrea Nanni e Gerardo Guccini).

Due case foresterie sono pronte ad accogliere i visitatori che vi partecipano: condividere gli spazi abitativi, ritrovare il piacere di confrontarsi è un'occasione unica sia per i maestri sia per gli allievi, un'occasione per conoscersi in vesti quotidiane e personali oltre che professionali.

«Il rapporto fra maestri e allievi continua oltre le ore di lavoro: continua nella chiacchierata, nel fare domande, nel far vedere i video, nello scherzo... e rimane un'emozione. E questo, secondo me, è il clima più bello per vivere un'esperienza. In fondo fare un laboratorio non è solo apprendere delle tecniche: è entrare nell'ottica, nella mente di un pensiero artistico, di un personaggio... che puoi anche capire e vedere e portare con te, non solo quando è fuori dalla bottega, ma anche quando è dentro la bottega.»

Fabio Biondi

Il senso dello stare insieme nello stesso luogo qualifica le attività dell'Arboreto: la residenzialità diventa infatti caratteristica primaria dei progetti qui intrapresi. Quest'aspetto, ci ha fatto notare Biondi, è uno dei motivi per cui accorre più gente da altre zone d'Italia piuttosto che da Rimini, Riccione o dalla costa: l'idea di dormire fuori casa può significare anche scomodità o rinuncia alla propria libertà casalinga, per questo gli abitanti delle zone limitrofe tendono a non scegliere l'Arboreto, ma piuttosto i corsi offerti da Rimini, da Bologna e dal resto della Romagna.

Infanzia ed educazione

Altra attività nel cantiere è l'editoria. Il progetto consiste nel pubblicare favole d'autore per bambini, anche qui mantenendo uno stile originale inserito nella poetica dell'officina: Biondi ci ha mostrato il menabò del primo libro in pubblicazione: sono d'autore il testo e le illustrazioni, acquerelli correlati alla storia. Biondi sostiene che non esiste molta produzione valida in questo campo e, dal momento che il discorso si riflette anche nel contesto dell'educazione e della formazione, trova che sia importante lanciarsi anche in quest'ambito.

I luoghi

Nel 2003, dopo il Teatrino di Mondaino (1827) e il Teatro della Rocca (1919), venne progettato e realizzato da Gianluca Canini e Enrico Marfoglia il Teatro Dimora.

Questo teatro è stato interamente costruito con materiali naturali nel pieno rispetto dell'ambiente: un'opera essenziale, semplice e funzionale. Il nome gioca sul significato di “dimora” come casa e “di mora”, il frutto. La scelta

dei colori rispetta il criterio dell'ecocompatibilità: il tetto è verde petrolio, che si mimetizza bene con la campagna circostante, e le pareti sono color abete. La sala è dotata di una tribuna telescopica di centocinquanta posti; la capienza del teatro, per spettacoli che non richiedano l'uso della tribuna, è di massimo duecento persone. Internamente le pareti hanno grandi finestroni molto vicini tra loro e alti fin quasi al soffitto: l'idea, ci ha spiegato Biondi, è quella di creare una rottura con l'ambiente interno per avere invece una continuità con l'esterno. In effetti, dall'interno della sala del teatro, il colpo d'occhio è ugualmente efficace.

Il Teatro Dimora non è necessariamente un luogo di rappresentazione, ma è anche e soprattutto un luogo di prova e sperimentazione. L'artista che ha inaugurato l'Arboreto come luogo di spettacolo è stato Pippo Delbono, che ha fatto l'anteprima nazionale dello spettacolo *Urlo* prima di presentarlo al Festival di Avignone.

Il simbolo del Teatro Dimora è un cerchio, all'interno del quale c'è una breve linea (trae spunto dai *Sei cerchi e una goccia di rugiada* di Zenchiku, attore e drammaturgo).

Per le attività laboratoriali, come abbiamo visto, l'Arboreto pone sempre al centro la residenzialità. Tra gli alberi infatti ci sono ben due case-rifugio in cui i visitatori (siano attori, registi, macchinisti o studiosi e giornalisti) possono fermarsi per riposare, mangiare, dormire. Anzi: nel momento in cui scelgono di partecipare ai laboratori sono costretti a fermarsi: «Chi vuol fare un'esperienza all'Arboreto non può rinunciare a pernottare e a visitare il rifugio per un frugale pranzo».

La casa e l'accoglienza, dunque, giocano un ruolo rilevante; a testimonianza di questo, Biondi ci ha detto che i mobili, i colori delle pareti e gli oggetti delle case-foresteria sono tutti stati studiati e scelti da un medico in funzione di un buon riposo e una profonda serenità.

Non sono da tralasciare, come luoghi d'arte e di pensiero, il grande parco dell'Arboreto circostante il teatro e le foresterie, i cui sentieri (sette in tutto) gli hanno valso nel 2001 la qualifica di Centro di Educazione Ambientale dalla GEAT; la Sala del Durantino, luogo di prove e dimostrazioni di lavoro ricavata all'interno della Rocca Malatestiana.

La comunicazione

All'interno del centro Arboreto lavorano sei dei ventisette soci, tra cui Fabio Biondi; a questi lavoratori fissi si aggiungono, alternativamente, ragazzi in stage, in servizio civile, responsabili degli spazi aperti e vari collaboratori saltuari; tra questi ultimi ci sono tutti coloro che si occupano della comunicazione, dei materiali informativi e pubblicitari. Quasi la maggior parte del budget dell'Arboreto (escluse le retribuzioni che i sei soci si dividono, pari a 600 € ciascuno) viene utilizzata per organizzare e pubblicizzare nuovi progetti.

Come Fabio Biondi ha tenuto a precisare, il fatto che l'Arboreto e il Teatro Dimora si trovino a Mondaino li rende dei luoghi di nicchia, ma questa, ci rivela, è la loro forza. Parlare di luoghi di nicchia non vuol dire trascuratezza, tutt'altro: tanta è la cura che si dà all'immagine dell'Arboreto. Biondi ha spiegato chiaramente che, fin dall'inizio, si è data grande importanza all'esteriorità, soprattutto a quella del Teatro Dimora; infatti la maggior parte del lavoro qui prodotto è artigianale. Per esempio, vediamo che all'interno del materiale informativo e pubblicitario sono state scelte con cura le parole e i segni; nella brochure si sono persino inseriti oggetti della natura (piume, rafia, foglie): «Badiamo molto alla grafica dei depliant e degli opuscoli. Pensiamo che la forma sia importante quanto il contenuto: il modo in cui si comunica è già un modo di porsi nella presentazione, nel creare comunicazione», ha tenuto a spiegarci Biondi.

L'Arboreto si serve di un sito internet (www.arboreto.org) che nell'ultimo periodo ha registrato un notevole incremento delle visite; 4.000 sono i contatti tramite e-mail (il fiore all'occhiello della comunicazione dell'Arboreto). Il resto del lavoro comunicativo avviene attraverso materiale pubblicitario: quest'anno sono stati stampati ben 25.000 depliant. L'Arboreto ha un grafico specializzato che, oltre ai lavori di brochure e depliant, lavora anche da webmaster.

Per quanto riguarda il rapporto con la stampa, Biondi ha detto che è abbastanza buono: la stampa di zona si è sempre interessata al progetto, che funge un po' da unione tra entroterra e costa romagnola, e che con il passare del tempo anche altre testate giornalistiche hanno cominciato a interessarsi alle loro attività. Naturalmente, non producendo spettacoli, sono minimi e occasionali i rapporti con la critica, che comunque vengono considerati buoni. Ricordiamo la presenza di Massimo Marino (critico teatrale de "L'Unità", con incarichi laboratoriali presso il DAMS di Bologna) tra i responsabili dei laboratori: il suo in particolare, di critica teatrale appunto, arricchisce il sito internet, dove vengono pubblicati i lavori dei partecipanti.

È giusto anche dire che, quando gli è stato chiesto di parlare dei loro metodi di comunicazione, Biondi senza indugi ha primariamente parlato del passaparola: ha fatto presente di essere in una "posizione privilegiata" (luogo dovuto, essendo teatrante dall'80), per cui è in grado di arrivare facilmente ad altre persone operanti nel campo, ma naturalmente il passaparola è anche tra coloro che, dopo essere passati per l'Arboreto, ne diffondono spontaneamente il nome e le attività. A ogni modo, Biondi e i suoi soci sono intenzionati a tenere il loro lavoro un po' in disparte, in serie C, non nell'occhio del ciclone insomma, e questo fa sì che la critica si interessi poco a loro, esclusa – naturalmente – la critica di zona.

Riguardo i successi e gli insuccessi comunicativi non siamo riusciti a carpire granché da Biondi, certo è che per lui il maggior successo è la brochure «la sua grafica, il suo estetismo, la sua naturalità».

Fabio Biondi

Colui che si prende oneri e onori (come dice lui!) è senza dubbio Fabio Biondi, laureato in sociologia. L'Arboreto è il suo primo lavoro, anche se a esso accosta altre attività: direttore del Teatro degli Dei, curatore di libri di fiabe d'autore per bambini, gira la Romagna proiettando film gratuiti in piazza e lavora presso la comunità di San Patrignano. Cominciò con il teatro per bambini e con l'Arboreto ha raggiunto l'apice della soddisfazione. Il suo maestro di vita fu Leo Toccafondi il quale, in giovane età, lo mise davanti al problema di scegliere, avendo mille lire in tasca, se comprare un pezzo di pane o una scatola di colori. Bene: oggi, pur avendo famiglia, non ha dubbi, sceglierebbe la scatola di colori; allora non seppe rispondere.

I maestri di teatro nella sua vita furono invece Remondi e Caporossi, entrambi appartenenti al teatro d'arte.

Una testimonianza

«Perché molti giovani, nonostante il teatro sia una minoranza (è un ghetto, non è una fabbrica, non è un'azienda, non fa arricchire persone) si avvicinano al teatro? Perché il teatro ha un grande potere: quello della libertà e della disciplina, ha la capacità di creare dei rapporti umani.

Io adesso faccio teatro a San Patrignano da alcuni anni, dove c'è una comunità di tossici. Mi interessa lavorare con loro perché da alcuni anni il teatro sa intercettare più di altre cose i luoghi del disagio. La professoressa Cristina Valenti lo sa perché ha lavorato a uno dei primi progetti in Italia sul disagio. Perché il teatro ha questa capacità? Perché di per sé il teatro è un luogo di disagio, un luogo di diversità... perché chi fa teatro vuol dire che comunque ha delle domande a cui spera di trovare una risposta. Già il porsi domande è importante. Per innescare qualcosa di nuovo nei rapporti umani.

Qui ritorno alla mia tesi: mi interessa lo spettacolo? No: mi interessa il percorso della compagnia che l'ha creato, la sua formazione e che cosa cerchi dal teatro.

Come sostiene Erving Goffman: tutti noi abbiamo una scena e un retroscena. Vale a dire che noi abbiamo un comportamento sociale, pubblico. Io sono sempre più interessato al retroscena, alla bottega. È per questo che non mi piace solo andare a teatro: naturalmente mi piace vedere spettacoli, mi piace anche ragionarci a posteriori... ma sono molto più affascinato dalla cultura che portano: dal capire il perché un artista fa certe scelte.

Ci interessa molto il rapporto con i bambini. Io politicamente non so più cosa fare, perché a livello di polis (di città e cittadinanza, intendo) siamo messi male. Abbiamo scelto di dare il nostro contributo pubblicando favole d'autore per bambini a spese nostre perché ci interessa molto tornare a parlare di educazione».

Fabio Biondi

Qualche data

1998: Fabio Biondi e Simonetta Piscaglia con altri venticinque soci fondano l'A.P.S Arboreto.

2001: all'Arboreto viene riconosciuta la qualifica di Centro per l'Educazione Ambientale da parte della GEAT, al quale si legano attività di sensibilizzazione del patrimonio naturale e laboratori indirizzati soprattutto a bambini e giovani.

2003: in primavera viene costruito il Teatro Dimora, con la volontà di fornire un luogo fisico entro cui far germogliare nuove idee e intuizioni o, usando le parole di Biondi, «per la necessità di incontrare ancora nuovi sguardi».

Marzo 2004: il Teatro Dimora, opera essenziale, semplice e funzionale, viene inaugurato dall'anteprima dello spettacolo *Urlo* di Pippo Delbono. L'esperimento ha successo e l'Arboreto aggiunge la coproduzione di spettacoli alle tante frecce del suo arco.

Conclusioni (di Valentina Molinero)

Ad oggi indubbiamente il teatro è un ghetto, è un attività per pochi e sicuramente non è un lavoro ben retribuito o sicuro (ma, alla fine, quale lo è?). Certo è che parlare con Fabio Biondi mi ha fatto amare ancora di più quello che faccio. Lui ritiene che il teatro abbia il potere di creare legami, di donare libertà, ma allo stesso tempo di dare rigore e disciplina, e forse ha ragione. Il teatro è il luogo in cui, non solo si può diventare qualcun altro e vivere un'altra vita, ma è un luogo soprattutto di diversità.

Biondi ritiene che oggi le maggiori difficoltà di chi vuol fare teatro in Italia, siano quelle di non trovare un buon maestro o di non aver voglia di studiare. La mancanza di studio è forse l'handicap che l'Italia teatrale si porta avanti: «Chiunque ha fatto uno spettacolo si sente un insegnante, e apre un'accademia». Forse l'unico modo per migliorare la situazione del teatro in Italia, sostiene Biondi, sarebbe quello di preparare nel migliore dei modi i giovani che vogliono fare questo lavoro, con studio e maestri adeguati. Ma io mi chiedo: si può davvero insegnare a fare teatro? Il problema più grande che il teatro italiano ha, sono davvero solo gli insegnanti o la mancanza di studio?

9. COMPAGNIA TEATRO DELL'ARGINE

di Katia Angotti, Giacomo Armaroli, Rossana Barrilà, Arturo Bernardi, Ambra Curato, Laura Dellapina, Alessandro Gibin, Angela Labalestra, Marco Maldotti, Giovanna Matteucci, Mariacristina Niro, Riccardo Rivi

Storia, configurazione legale e sede

Il Teatro dell'Argine nasce il 17 maggio 1994 come associazione culturale. A far parte del gruppo promotore sono una ventina di giovani attori provenienti da realtà teatrali del territorio bolognese (Scuola di Teatro Galante Garrone, Scuola Colli): Lucia Amara, Lorenzo Ansaloni, Alessandro Bedosti, Deborah Fortini, Nicola Bonazzi, Micaela Casalboni, Valeria Chionna, Vittoria De Carlo, Pietro Florida, Andrea Gadda, Simona Guandalini, Michelangelo Maini, Maddalena Nenzioni, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Massimo Tommasello.

La denominazione Teatro dell'Argine nasce dalla collocazione geografica della prima sede, una piccola sala all'interno di un centro giovanile a Ponticella, una frazione di San Lazzaro che sorge sull'argine del Savena. "Argine" anche come metafora, come tentativo di arginare delle tendenze che non piacevano.

La nascita di questo gruppo è stata favorita dalla casualità dello stesso percorso di studi e, in prima istanza, dall'obiettivo di mettere in piedi un gruppo che arricchisse l'apprendistato, una specie di palestra per diventare insieme il più possibile bravi, prima ancora che per fare spettacoli.

Salvatore Cardone², loro ex insegnante di regia alla scuola teatrale Colli, si propose come direttore artistico con lo scopo di attuare un processo di maturazione teatrale. Cardone, con il Teatro dell'Argine, firma numerose regie, tra cui: *In groppa allo scarabeo* (1995), spettacolo d'ensemble con 30 attori, liberamente ispirato ad Aristofane, realizzato nel Parco della Resistenza di San Lazzaro e nel centro storico di Fornello (Roma); *La commedia degli errori* e *La dodicesima notte* (1996), dittico shakespeariano a cui hanno partecipato anche Danilo Nigrilli e Gabriele Parrillo; *Le operette morali* (1998), liberamente ispirato a Leopardi, che inaugura la prima stagione dell'ITC Teatro.

Nei primissimi anni la compagnia, non disponendo di una sede propria, veniva ospitata in una stanza di un centro civico sanlazzarese, dove aveva modo di saggiare gli strumenti a sua disposizione attraverso alcune piccole produzioni da camera: è il momento in cui ognuno scopre la propria vocazione e ha modo di cimentarsi in ogni fase del lavoro teatrale. Le prime produzioni per luoghi aperti, parchi o centri urbani adeguati rispondono alla necessità di fare teatro pur in una cronica carenza di spazi.

Nel 1998 il Teatro dell'Argine vince il bando di concorso per l'assegnazione dell'ITC Teatro, una sala teatrale comunale di 220 posti, situata all'interno del complesso dell'Istituto Tecnico Commerciale da cui prende il nome³.

A concorrere alla gara d'appalto per l'ITC c'erano i più grandi teatri della regione, tra cui l'ERT (Emilia Romagna Teatro), Nuova Scena (che gestisce l'Arfena del Sole) e Paolo Scotti del Teatro delle Celebrazioni, ma il Comune decise di puntare su un giovane gruppo che operava a San Lazzaro, per favorire il radicamento territoriale del teatro.

Dal 2000 la direzione artistica è affidata ai registi e drammaturghi Nicola Bonazzi, Pietro Florida e Andrea Paolucci, ormai maturi per la direzione del progetto artistico e culturale. Fondamentale per la loro crescita

² Salvatore Cardone è regista, diplomato alla Scuola d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" nel 1982, ha lavorato con Aldo Trionfo, Lorenzo Salvetti e Luca Ronconi. È stato il "maestro" del gruppo dal 1990 fino al 2000. Con la Compagnia lavora sulle tecniche della recitazione e della regia. In questi anni la compagnia si amplia con l'arrivo di giovani professionisti provenienti da esperienze diverse, come il Piccolo Teatro di Milano e lo Stabile di Torino. Con l'assegnazione del teatro nel 1998, Cardone diventa il Direttore dell'ITC. La sua direzione dura due anni. Poi, nel 2000, in seguito alla scadenza del contratto, decide di tornare a Roma, dove lavora tuttora come regista e insegnante alla Scuola d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico".

³ La direzione di questo teatro nella seconda metà degli anni ottanta era affidata a Roberto Cimetta, rappresentante significativo del teatro di sperimentazione e di innovazione. Egli diede un importante impulso al rinnovamento, dirigendo questo piccolo teatro e il festival Inteatro di Polverigi (Ancona) da lui fondato nel 1977, punto di snodo internazionale della sperimentazione teatrale e della danza contemporanea, a cui Cimetta aveva aggiunto l'attenzione alla nuova comicità. Inoltre Cimetta nel 1981 fu tra i fondatori dell'IETM (*Informal European Theatre Meeting*), associazione mondiale di teatri e compagnie che si dedicano alla sperimentazione e allo scambio internazionale, e che attualmente comprende 400 associati fra teatri e compagnie, dislocati in 45 paesi. In seguito alla scomparsa di Cimetta, nel 1989, gli fu dedicato il "Fondo Cimetta": borsa europea di finanziamento di giovani artisti del Mediterraneo desiderosi di viaggiare in altri paesi per studio e formazione (<http://www.ials.org/documenti/cimetta.htm>).

è stato il costante senso di umiltà, il non sentirsi mai pronti e mai “arrivati”. Paolucci conferma che è proprio questa “una delle molle che ci ha fatto sentire aperti e ha creato questa tensione mantenendoci attivi”.

La compagnia si rivolge ad un pubblico eterogeneo: giovani, bambini, adulti, anziani, operatori scolastici, operatori teatrali. Le scelte artistiche tengono molto in considerazione l’aspetto popolare e la collocazione, non è un caso che abbia sviluppato negli ultimi anni la forma prevalente del teatro di narrazione.

Nel 2004 l’associazione culturale viene affiancata dalla costituzione di una cooperativa di servizi, forma giuridica che consente una maggiore flessibilità a livello economico, fiscale e giuridico.

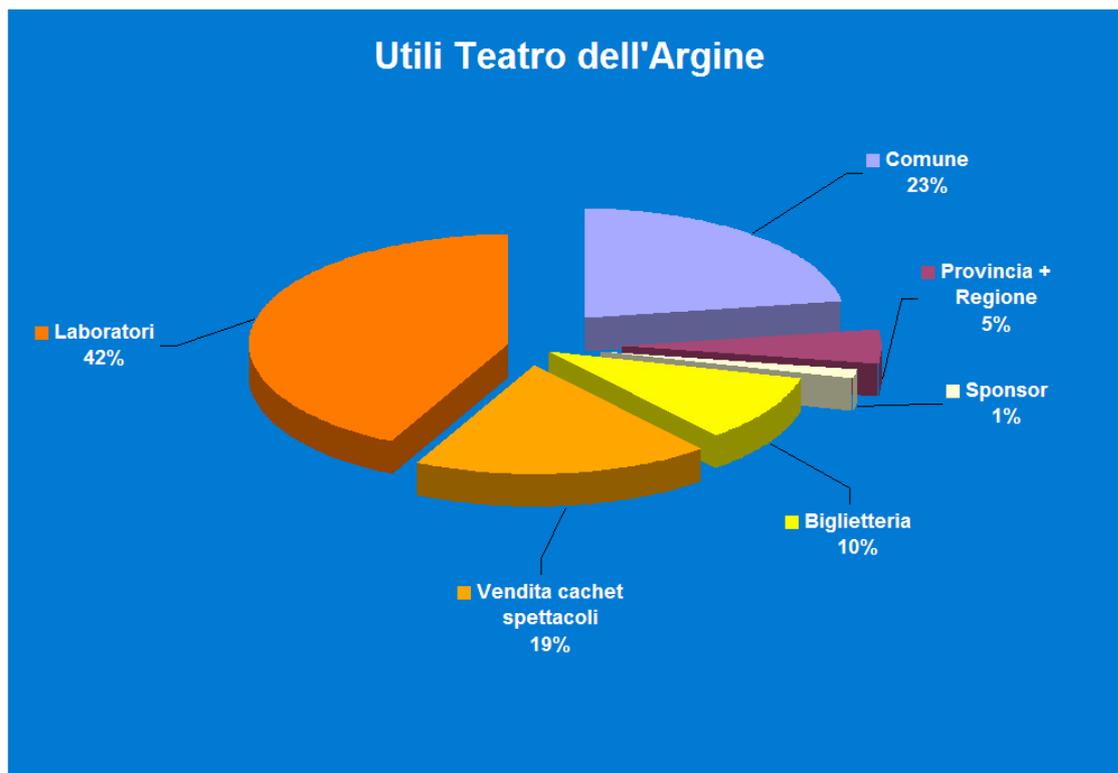
L’attuale struttura organizzativa dell’ ITC Teatro è composta da: Andrea Paolucci, direzione generale, insegnante, drammaturgo e regista; Nicola Bonazzi, organizzazione, insegnante, drammaturgo e regista; Pietro Florida, organizzazione, insegnante, drammaturgo e regista; Micaela Casalboni, organizzazione, insegnante, attrice; Deborah Fortini, amministrazione, insegnante, attrice; Andrea Gadda, direzione tecnica, attore; Vittoria De Carlo, direzione settore ragazzi, insegnante, attrice; Mario Perrotta, promozione e vendita, attore; Simona Guandalini, insegnante, attrice; Lorenzo Ansaloni, insegnante e attore; Ida Strizzi, servizi cassa, Siae, Enpals, insegnante, attrice; Stefano Salerno, promozione e vendita; Luca Barbutto, drammaturgo; Francesca Veltre, Giulia Franzaresi, Lorenzo Cimmino e Gabriele Selva, le nuove leve del teatro che si stanno formando come organizzatori e tecnici. L’ufficio stampa è esterno, affidato all’agenzia “Pepita Promoters”.

Da questa struttura organizzativa si può evincere che i componenti hanno dei ruoli definiti, ma diventano intercambiabili a seconda delle esigenze.

Aspetti economici

Come già detto, nel 2004 l’associazione culturale viene affiancata da una cooperativa di servizi. Per definizione la cooperativa è un tipo di società che persegue lo scopo mutualistico di fornire a condizioni favorevoli beni, servizi, lavoro ai propri membri, di regola appartenenti a una data categoria sociale. La forma cooperativa permette all’azienda “Teatro dell’Argine” di usufruire di varie agevolazioni, per esempio: l’assunzione di lavoratori con contratti a progetto più vantaggiosi. L’esigenza di costituire la cooperativa nasce nel momento in cui aumenta il fatturato, in conseguenza alla vendita di spettacoli. L’associazione è ancora attiva, sia perché ha in essere tutti i contratti con l’amministrazione comunale, sia perché la maggior parte delle attività, in particolar modo i corsi, si configurano come attività ricreative e culturali riservate ai soci.

Fino a gennaio 2005 la cooperativa non esisteva, quindi gli spettacoli erano prodotti sotto la denominazione di associazione culturale. Tale cambiamento riguarda l’intestazione dei contratti e non la promozione; di fatto sulle locandine troviamo sempre scritto: Compagnia del Teatro dell’Argine.



La compagnia non è riconosciuta dal Ministero, ma riceve contributi dalla Regione, dalla Provincia e dal Comune di San Lazzaro. Il Comune assegna al Teatro dell'Argine 90.000 € all'anno di sovvenzione e inoltre concede il teatro di 220 posti e gli spazi dove effettuare le prove; sommando a questo valore i contributi di Regione e Provincia si ottiene una fetta che rappresenta il 28% delle entrate annuali. Il resto dei finanziamenti provengono per maggior parte dall'attività laboratoriale organizzata dal Teatro dell'Argine, che da sola rappresenta il 42% del totale.

La vendita dei biglietti e i cachet degli spettacoli rappresentano insieme quasi un 30% del totale, e infine vi sono gli sponsor privati che, per quanto in minima parte, rappresentano l'1% del totale.

Anche se la somma totale delle entrate tocca la ragguardevole cifra di 400.000 €, questo basta appena a coprire le uscite, garantendo quindi alla compagnia un guadagno non così elevato come ci si potrebbe aspettare. Quel poco di utile che eventualmente rimane viene subito reinvestito per potenziare i vari settori del Teatro dell'Argine.

Come appare dal grafico, i 2/3 delle entrate sono rappresentati da risorse proprie. Questo garantisce al Teatro una discreta autonomia gestionale e soprattutto un'invidiabile libertà progettuale: pochi limiti o particolari obblighi da assolvere se non quelli che si pone esso stesso.

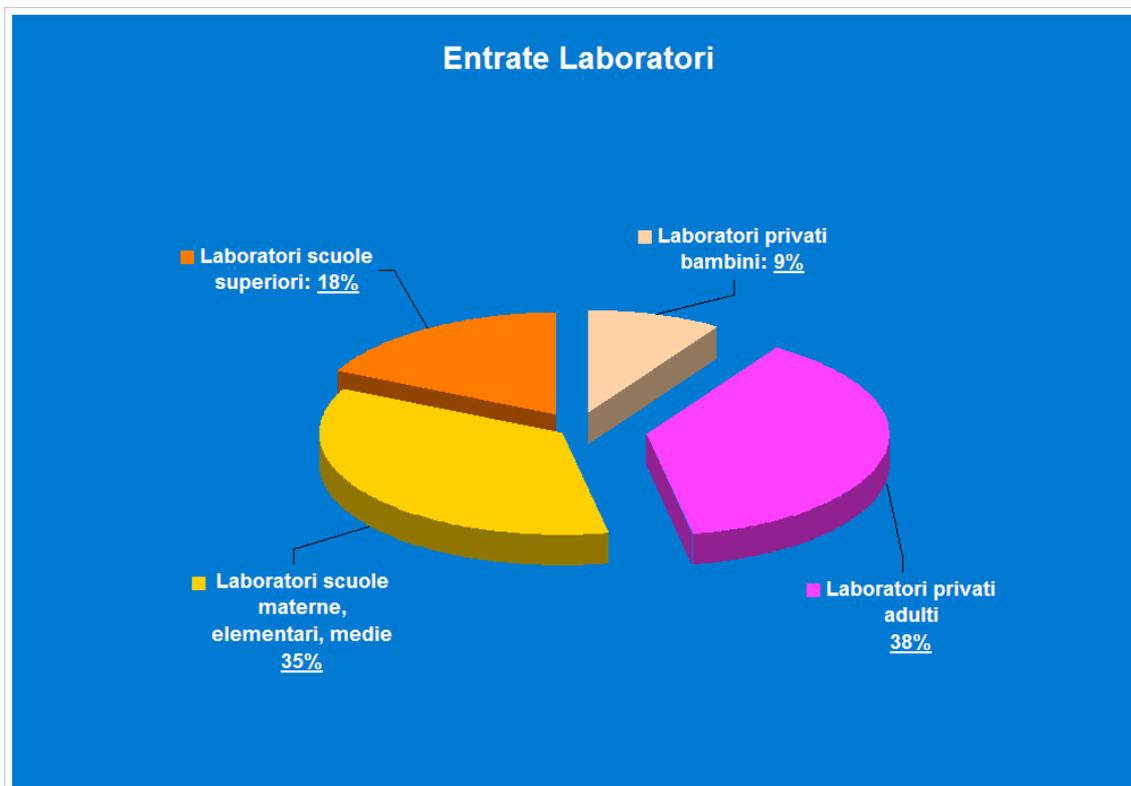
In questo modo, ipotizzando un caso di tagli improvvisi ai finanziamenti pubblici, il Teatro dell'Argine riuscirebbe comunque a sopravvivere anche se a fronte di diverse rinunce.

Per quanto riguarda il riconoscimento del teatro da parte del Ministero la questione è più delicata.

All'epoca, alla compagnia mancavano le "piazze": la "modulistica" ministeriale non teneva conto che una compagnia potesse fare tantissime repliche in sede e pochissime fuori, quindi non esistevano moduli per la rendicontazione di tale attività, in quanto la scelta della compagnia andava nel senso della stanzialità più che dell'attività di giro, laddove i parametri ministeriali si riferiscono a imprese di produzione non necessariamente dotate di una sede dove stare ferme. Nel compilare la modulistica, quindi, apparivano dei "buchi" e la compagnia non rientrava perciò nei requisiti minimi; in più non riceveva i contributi regionali da almeno 3 anni.

Negli ultimi anni, con la vertiginosa crescita della vendita di spettacoli, il giro di affari del Teatro dell'Argine è aumentato, e ha reso possibile il raggiungimento di quei parametri che, a giudizio della compagnia, sono ancora troppo ristretti.

Ora, nonostante abbia la possibilità di richiedere contributi, il Teatro dell'Argine preferisce attendere di avere un margine piuttosto ampio di sicurezza economica, attraverso le attività laboratoriali, in modo da evitare di ridursi, nel caso venisse riconosciuto dal Ministero, a dover rincorrere i parametri con sforzi economici insostenibili che, proprio in questo periodo, stanno mettendo a dura prova tante compagnie. Calcolare i rischi e prevedere gli imprevisti non è mai semplice, quindi è meglio "non forzare la macchina teatrale e non correre" rischiando di doversi sacrificare per rincorrere i requisiti minimi.



Per quanto i laboratori privati rappresentino la fetta più grossa, con il loro 38%, appare evidente che l'attività svolta all'interno delle scuole rappresenti il settore principale della compagnia.

Dei 170.000 € provenienti in totale dai laboratori, quelli svolti all'interno delle scuole, ben il 53%, forniscono quasi 90.000 € annui.

Pur garantendo questo valore così elevato, le quote di iscrizione ai laboratori privati sono decisamente contenute. I corsi per bambini costano 220 € all'anno. Durano 6 mesi con una lezione settimanale di circa 2 ore. I gruppi sono composti da circa 10/12 ragazzi ciascuno.

I corsi serali (quelli per adulti) costano 350 € all'anno. Durano 8 mesi con una lezione settimanale di 2 ore e mezza. Ogni gruppo è composto da 20 allievi. Ci sono poi dei corsi speciali che costano altri 100 €. Sono corsi della durata variabile (dai 4 agli 8 mesi): dizione, regia, musical, corso intensivo di recitazione (4 ore per 8 mesi).

I laboratori di tipo scolastico hanno sede e svolgimento nei locali delle scuole stesse. Qui il discorso si fa interessante. Purtroppo, a causa della recente riforma Moratti, molte scuole non hanno più il denaro necessario per supportare attività extrascolastiche di questo tipo. Nonostante ciò, il Teatro dell'Argine ha deciso di continuare comunque alcuni corsi teatrali scolastici, assumendosi l'onere delle spese. Questo perché, secondo loro, l'aspetto pedagogico e didattico deve prevalere sull'aspetto economico. Abbandonare a metà strada un percorso iniziato con centinaia di ragazzi, oltre che essere ingiusto, a parer loro è anche insensato.

Promozione

L'ufficio stampa viene seguito principalmente da un'agenzia esterna (Pepita Promoters). Oltre a questo, sono presenti altri sistemi di promozione, come l'Associazione dei Teatri del Ring. Questa associazione nasce con l'intento di promuovere insieme le proprie iniziative teatrali e culturali, un vero e proprio circuito di spettatori che comprende: Spazio Reno (Calderara di Reno), ITC Teatro (San Lazzaro), Cantharide (Zola Predosa), Ca' Rossa Sala Arcipelago (Pianoro), Cinema Teatro G. Lazzari (Monterenzio), Rosaspina (Minerbio), Teatro San Martino/Il Gruppo Libero, Teatro Ridotto, Teatro delle Moline, Accademia 96, Sipario Club (Bologna). Questa iniziativa intende promuovere la circuitazione del pubblico attraverso la Ring Card, una tessera che permette di usufruire di sconti nei dieci teatri della rete. La tessera dà diritto a una riduzione di 1 € sia sul biglietto intero sia su quello ridotto, il costo della tessera è di 2 € (1 € se soci Coop).

Oltre ai normali sistemi di promozione, la Compagnia del Teatro dell'Argine ha puntato molto su un progetto di promozione mirato a un singolo spettacolo. Dopo aver raccolto i fondi sufficienti per l'operazione ha affittato per due settimane una sala teatrale a Roma, la sala Artaud del Teatro dell'Orologio, ha utilizzato un ufficio stampa di Roma cercando di contattare il maggior numero di critici teatrali. L'operazione, svoltasi nell'ottobre del 2003, ha portato in scena lo spettacolo *Italiani Cincali!* di Mario Perrotta (attore e autore) e Nicola Bonazzi (coautore), ricevendo recensioni da parte di quasi tutti i maggiori critici teatrali italiani, ma riuscendo soprattutto nell'intento promozionale di farsi conoscere in tutta Italia.

Laboratori, rassegne e spettacoli

L'associazione nasce con l'obiettivo di lavorare sulla drammaturgia contemporanea e di divulgare un progetto di teatro aperto a tutta la comunità, nel tentativo di rendere il teatro un bisogno primario dell'uomo. Base del loro lavoro, è il progetto culturale che mira a unire studio e ricerca, produzione di spettacoli e pedagogia teatrale a tutti i livelli, con principianti dai 3 agli 80 anni, e con i più importanti professionisti italiani ed europei. Da principio, infatti, l'attenzione veniva principalmente posta alla produzione di spettacoli, da sempre imponente, ma che ad oggi arriva fino a 5 o più produzioni annue. Sommando quindi gli spettacoli interni a quelli esterni, che possono facilmente arrivare ad 8, si raggiungono senza difficoltà 13 spettacoli annui rappresentati nel solo spazio dell'ITC Teatro. A questi vanno ancora aggiunti gli spettacoli rappresentati "fuori piazza", che quest'anno sono arrivati a sommare 170 repliche, di cui 60 in regione, 100 fuori regione e 10 all'estero. Sommando a queste le 60 repliche in sede, possiamo concludere che, dall'inizio di questa stagione teatrale ad oggi, sono state raggiunte complessivamente ben 230 repliche.

La compagnia usufruisce, oltre all'ITC Teatro, di uno spazio, poco distante, sito in Ponticella: il Laboratorio Teatro Studio, uno spazio di circa 250 metri quadrati, utilizzato per i corsi di teatro organizzati per persone dai 3 agli 80 anni; come sala prove nella quale la Compagnia del Teatro dell'Argine prepara i suoi spettacoli e come centro studi dove giovani professionisti del teatro possono perfezionarsi con i principali maestri italiani. Il Laboratorio Teatro Studio è un piccolo ITC, nel quale far vivere occasioni di spettacoli formato mignon, ovvero serate da camera con monologhi e letture di poesia, anteprime di spettacoli e lezioni aperte. Il Laboratorio Teatro Studio nasce dalla necessità di avere uno spazio in cui provare, dal momento che l'ITC Teatro offre una variegata stagione che comprende ospitalità e attività differenti: *Prosa, La Parola Immaginata, Censimento Spettacolo, Passaggi di Confine, Festival delle Scuole, La domenica a teatro*.

Passaggi di confine è una rassegna organizzata dal Settore cultura del Comune di San Lazzaro di Savena, che si pone come obiettivo di esplorare le contaminazioni tra la musica popolare e le altre espressioni musicali nelle quali la tradizione ha lasciato e continua a lasciare tracce. Partendo dal dialogo con il jazz, lo sguardo si è progressivamente

allargato alla musica colta e alla canzone d'autore. Ogni anno la rassegna ospita progetti che coinvolgono artisti di livello internazionale.

Censimento Spettacolo è una rassegna che da ormai cinque anni l'ITC Teatro pone come punto di riferimento essenziale per tutti quei gruppi di teatro, musica e danza che, non disponendo di una sede stabile, non trovano occasioni per mostrare il proprio lavoro e avere così motivi di verifica e confronto. L'ITC Teatro offre loro questa occasione. Non solo: è accaduto in passato che alcuni degli spettacoli proposti in questa rassegna fossero poi inseriti, per la loro particolare qualità, nel cartellone dell'anno successivo.

Il Festival delle Scuole, ovvero la rassegna finale dei laboratori che il Teatro dell'Argine tiene negli istituti superiori fin dal 1994, ha sempre rappresentato una scommessa e un'utopia: la scommessa di "pensare" teatro insieme agli adolescenti e l'utopia di tradurre nella pratica un reciproco scambio di stimoli, emozioni, desideri. A partire dal 2000, la consueta rassegna è stata trasformata in un vero e proprio Festival del Teatro per gli adolescenti, aperto a tutte le scuole che vogliono partecipare. Protagonisti assoluti del Festival sono proprio i ragazzi, che a scuola frequentano laboratori di teatro e che all'ITC hanno modo di mostrare il proprio lavoro, ma anche e soprattutto di assistere al lavoro dei coetanei, in una preziosa ottica di divertimento e di arricchimento reciproco. Il Festival si è subito imposto come l'iniziativa più importante, per numero di adesioni, in regione: ogni anno, per circa un mese, il palco e la platea dell'ITC vengono pacificamente invasi dalla vitalità e dalla voglia di mettersi in gioco di oltre 1600 attori-ragazzi, in grado di restituire al teatro una dimensione ludica e gioiosa che troppo spesso il teatro ufficiale lascia in soffitta. In questa stessa ottica, la giuria del Festival è a sua volta composta da ragazzi, che hanno il compito di valutare i lavori e di assegnare il primo premio in palio, 1.600 euro, che la scuola vincitrice si impegna a utilizzare nell'organizzazione di attività culturali per gli allievi. Il festival è a cura della Compagnia del Teatro dell'Argine, in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di San Lazzaro di Savena, con l'Assessorato alla Cultura della Provincia di Bologna e con il contributo di Fondazione Carisbo.

La parola immaginata è una rassegna ideata e diretta da Stefano Tassinari, che propone la lettura scenica, frutto di una riduzione di tipo teatrale del testo scelto, accompagnata da musiche originali eseguite dal vivo e da immagini proiettate su grande schermo. L'incasso di questa rassegna viene interamente devoluto a Emergency.

La domenica a teatro è la rassegna di spettacoli per bambini dai 3 agli 11 anni e per i loro genitori, con l'intento di avvicinare i più giovani all'arte e alla magia del racconto, dei linguaggi del corpo, dei colori e dei suoni. Questa rassegna è organizzata in collaborazione con il Teatro Testoni Ragazzi.

Per quanto riguarda la *Prosa*, vengono prodotti dai 3 ai 5 spettacoli annui, di cui alcuni vengono realizzati da registi stranieri con il gruppo teatrale della compagnia. Oltre alle produzioni proprie, sono stato ospitati spettacoli italiani e stranieri di autori e attori di fama nazionale e internazionale, tra cui Ascanio Celestini, Davide Enia, César Brie, solo per citarne alcuni, o il Theatre de l'Ange Fou di Steven Wasson e Corinne Soum, eredi degli insegnamenti di Etienne Decroux (in collaborazione col Centro La Soffitta del Dams di Bologna).

La produzione degli spettacoli si nutre dello studio e dell'approfondimento di temi importanti per l'immaginario collettivo, puntando su una drammaturgia impegnata a ricostruire la memoria e a riflettere sui nostri tempi.

L'obiettivo è quello di creare un gruppo di lavoro stabile, forte, una squadra di persone che bene o male resti sempre quella, senza però chiudersi agli altri (sono ben accetti registi esterni a cui "dare in mano la bacchetta"). Una procedura ricorrente, per Pietro Floridia, è quella di rimbalzare dalla scena alla regia, perché ritiene che la drammaturgia si sviluppi parallelamente alla scena, a differenza di Andrea Paolucci e Nicola Bonazzi, che invece mantengono un rapporto più forte col testo di partenza.

Col maturare delle esperienze, l'accento è andato a porsi sempre più sulla scrittura diretta di testi che si occupassero del presente. I testi vengono dunque creati ad hoc per la compagnia e il regista assume anche il ruolo di autore e dramaturg.

In *Tiergartenstrasse 4* si parla, ad esempio, del disagio mentale nella pulizia etnica hitleriana; ne *Il caso Di Bella*, della ricerca scientifica e dei suoi limiti; ne *Il sapore dell'acqua*, della drammatica vita di una tipica famiglia palestinese, ricostruita attraverso interviste, testimonianze, scritti, racconti, frutto anche di un'attività di ricerca svolta direttamente in Palestina da Pietro Floridia; in *The March/La Marcia*, una produzione Teatro dell'Argine/Itc Teatro di San Lazzaro (Italia) e Badac Theatre (Inghilterra), si parla di tre prigionieri, Müller, Sonesson e Wetzler, e due guardie che marciano da un anonimo campo di concentramento verso una destinazione sconosciuta, ma si parla soprattutto della condizione dell'uomo quando è sottoposto alla violenza totale, fisica, psicologica e spirituale; in *Italiani Cincali!*, spettacolo di risonanza internazionale, si racconta degli emigrati italiani nelle miniere in Belgio attraverso le parole di un postino, che legge la corrispondenza alle mogli dei minatori e risponde per loro; e infine *Il balcone di Giulietta*, della compagnia teatrale Ozzano Teatro Ensemble (nata in collegamento con il Teatro dell'Argine), è uno spettacolo dal forte impatto visivo in continua oscillazione tra scenari di sogno e macchinari di inferno, e rappresenta la storia di Shakespeare "dal punto di vista dei servi, quelli che il balcone di Giulietta lo hanno costruito, quelli caduti negli scontri a fianco di Tebaldo o di Mercuzio ma di cui nessuno sa niente, quelli licenziati e finiti per fame a 'spacciare' veleni letali, quelli, insomma, che fanno il lavoro sporco che nessun altro vuole fare".

Pietro Floridia ci ha parlato del suo attore ideale: "un attore che partecipi e sia curioso nei confronti dei temi dello spettacolo, che si documenti e usi il teatro come strumento di conoscenza. Un attore creativo, che sia in grado di trasferire sul palcoscenico i dati che ha imparato dalla realtà, allenato a tradurre uno stimolo tramite

l'improvvisazione. Un attore generoso a 360 gradi, disposto a inchiodare, caricare e scaricare un camion, insomma, un attore che abbia un alto spirito di gruppo".

A partire dal 1998, anno in cui alla compagnia è stato assegnato l'ITC Teatro di San Lazzaro, spazio di riferimento diventa il teatro stesso, di cui si indagano sempre più le potenzialità per ingrandirlo, modificarlo, adattarlo alle esigenze espressive della compagnia e degli artisti ospitati. Comunque, la necessità di uno spazio non tradizionale non viene dimenticata, per cui continuano anche le rappresentazioni di spettacoli in spazi aperti, all'interno di capannoni o spazi neutri: i cosiddetti spazi non teatrali.

La scenografia è ritenuta fondamentale, facendo eccezione per il teatro di narrazione, e il lavoro si sposta sempre più verso il digitale e le proiezioni. Delle scenografie si occupano o il regista stesso, assieme ad una squadra interna di "tecnici", oppure lo scenografo professionista Nicola Brischi, esterno alla compagnia.

L'ampio numero di laboratori ha influito sul radicamento territoriale della nuova compagnia. Proprio il "fare teatro" ha infatti portato i partecipanti ad appassionarsi e ad apprezzare a tal punto il teatro, da essere poi loro stessi a trasmettere ad altri la propria passione, a divenire portavoce della parola "teatro". Le attività pedagogiche sono considerate parte fondamentale dell'attività del Teatro dell'Argine, anche perché utilizzate come stimolo per la realizzazione di spettacoli. Di frequente, infatti, i registi riescono a mettere in campo con gli allievi-attori delle proposte che difficilmente si possono fare a dei professionisti.

Circa 200 persone all'anno seguono i laboratori privati che iniziano a ottobre e finiscono a giugno, per una durata complessiva di 8 mesi, con 2 incontri settimanali.

Nelle scuole materne, elementari e medie vengono organizzati 50 laboratori di 10 incontri di 1 ora, con operatori (affiancati da tirocinanti di scienze della formazione selezionati direttamente dalla Compagnia, che hanno frequentato i loro corsi serali e che nutrono interesse per il teatro) che vanno nelle scuole ad insegnare.

Nelle scuole superiori vengono svolti altri 12-16 laboratori. Di solito viene fatto un solo laboratorio per scuola, ma nelle scuole con gruppi molto numerosi avvengono delle divisioni, per poter lavorare con cura, e i laboratori diventano due.

Ai festival organizzati dal Teatro dell'Argine partecipano tutti gli allievi e l'iscrizione è gratuita.

Il teatro viene usato nelle scuole anche per integrare i ragazzi nell'ambito scolastico e per suscitare nuovi interessi in quanti non sarebbero particolarmente portati. Questo sistema permette in qualche caso di ridefinire aspettative e scale di valori, per cui chi è "meno bravo a scuola" può trovare nel teatro una nuova forma di espressione che gli permette di rivelare capacità inaspettate.

La responsabile del settore bambini è Vittoria De Carlo, attrice del Teatro dell'Argine e laureanda presso l'ateneo di Bologna in Scienze dell'Educazione.

La maggioranza delle richieste di tirocinio al Teatro dell'Argine arriva da Scienze dell'Educazione, considerata l'impostazione pedagogico-laboratoriale della struttura, rispondente alle esigenze dei corsi di studio pedagogici, per i quali il tirocinio è considerato fondamentale. Di solito i tirocinanti seguono gli operatori all'interno delle scuole, per apprendere le basi del lavoro e instaurare un rapporto con i ragazzi. Questo rapporto si integra con quello dell'operatore poiché, avendo un contatto più ravvicinato con gli studenti, i tirocinanti riescono a stringere legami più confidenziali, che forniscono maggiori dati per la gestione del lavoro laboratoriale. L'obiettivo che si pone la struttura è che il tirocinante, dopo aver raccolto un adeguato bagaglio di esperienze, sia in grado di riproporre insegnando direttamente a un proprio gruppo, e diventando un operatore a tutti gli effetti. Altri tipi di tirocinio possibili sono quelli "artistici" (tirocinio di regia) e quello organizzativo-promozionale (segreteria, ufficio stampa, ecc.).

GLI OSSERVATORI DELLO SPETTACOLO

di Antonio Taormina

intervento a lezione del 10 maggio 2005

trascrizione a cura di Marco Maldotti - bozze non riviste dall'autore

Antonino Taormina è direttore della Fondazione Ater Formazione e docente dell'insegnamento di Gestione e Programmazione delle Attività di Spettacolo presso il Corso di Laurea Specialistica in Discipline dello Spettacolo.

Gli osservatori culturali sono strumenti importantissimi nel settore dello spettacolo e della cultura in Italia e in particolare si collegano al settore della ricerca. Gli osservatori a gestione pubblica rappresentano dei punti di riferimento fondamentali. Non esiste un modello unico di osservatorio e non esiste neppure una standardizzazione dell'idea di osservatorio.

Gli anni '80 sono stati anni molto intensi per quanto riguarda i progetti legati alla promozione culturale. Un esempio lampante è rappresentato sicuramente dalla nascita della Legge 163 del 30/4/1985 che istituiva il FUS (Fondo

Unico per lo Spettacolo), che diede un impulso notevole al teatro, investendo le istituzioni che finanziavano le attività di spettacolo e in primo luogo l'amministrazione statale (allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo). La stessa Legge 163 istituiva anche l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo, che oggi esiste ancora, ma è confluito in un'altra struttura, che si chiama Ufficio Studi e Osservatorio e afferisce al Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Parallelamente, alcune Regioni italiane hanno pensato di attivare dei veri e propri istituti di ricerca.

L'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo doveva nascere come un progetto forte, finalizzato a monitorare, studiare e analizzare gli effetti dell'intervento pubblico, e in particolare si trattava di capire come l'intervento dello Stato venisse a inserirsi, e con quali effetti, nel contesto di investimenti delle singole strutture territoriali.

In tutti questi anni l'Osservatorio si è occupato di elaborare la relazione di rendicontazione annuale che il Ministero presenta alla Corte dei Conti, che rappresenta uno strumento di analisi e di controllo rispetto alle modalità di finanziamento dal punto di vista dello studio e delle analisi statistiche. Negli anni, l'Osservatorio Nazionale ha promosso molte altre attività di studio e molte altre diverse ricerche, ma la maggior parte di tali attività non ha avuto importanti canali di diffusione, ha riscosso poco successo a livello editoriale, e inoltre ha avuto una scarsa diffusione rispetto agli operatori del settore.

Il limite dell'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo è stato quello di essere funzionale agli obiettivi e alle esigenze interne dello stesso Ministero. Tale atteggiamento cambia con l'istituzione degli Osservatori Regionali. Negli anni '80 si verifica, grazie agli enti locali, una serie di trasformazioni in ambito culturale, che riguardano in particolare lo spettacolo e la materia degli investimenti. Diverse amministrazioni pubbliche decidono di svolgere attività di ricerca.

Da uno studio del 1987/88 commissionato dalla Provincia di Bologna risulta che nella seconda metà degli anni '80 circa 200 istituzioni svolgono attività di ricerca nel mondo della cultura, e dello spettacolo in particolare. Ciò significa che Regioni, Province, istituzioni private, istituzioni universitarie, associazioni private decidono di investire e di lavorare in questo ambito di ricerca.

In questi stessi anni diverse Regioni decidono di attivare dei progetti di Osservatorio e negli anni '90 le Regioni legiferano in materia di spettacolo, deliberando anche l'istituzione di Osservatori Regionali.

Oggi restano 3 Osservatori Regionali nati negli anni '90:

- Lombardia (dal 1989): Osservatorio interno all'amministrazione, con struttura organizzativa e sede proprie, dipende direttamente dalla Giunta Regionale;

- Piemonte (dal 1997/98): Osservatorio che fa capo alla Regione, affidato a una serie di organismi che sono: Fitzcarraldo di Torino, IDES (istituto di ricerca), AGIS, con la collaborazione di 2 fondazioni bancarie. Si tratta di un Osservatorio molto efficiente, che si impegna anche in convegni e seminari a livello internazionale.

- Emilia Romagna (dal 1993 come progetto pilota affidato all'ATER, Associazione Teatri Emilia Romagna; dal 1999 istituito ufficialmente attraverso la Legge 13/99, che prevede tra i compiti della Regione in materia di spettacolo anche l'attività dell'Osservatorio).

La pubblica amministrazione inizia a dotarsi di strumenti di controllo, di monitoraggio, di studio, di analisi, in relazione alla riforma del capitolo V della Costituzione che sta ridefinendo i ruoli delle Regioni e degli Enti Locali in materia di devolution. Si tratta di un processo che va avanti e che vede una sempre maggiore autonomia delle Regioni e degli Enti locali rispetto alla gestione della cultura. Le Regioni diventano sempre più protagoniste del proprio agire e hanno bisogno di strumenti che consentano di analizzare quanto sta avvenendo e di valutare la ricaduta degli investimenti; e soprattutto hanno bisogno di strumenti sulla base dei quali operare le loro scelte (perché finanziare una realtà e un settore culturale piuttosto che altri?). Le istituzioni necessitano sempre più di strumenti informativi e di conoscenza rappresentati dagli Osservatori.

Tutte le proposte di legge degli ultimi anni in materia di spettacolo prevedono l'istituzione di Osservatori Regionali. E tra queste anche la proposta Rositani (dal nome del Presidente della Commissione), che attualmente è in discussione alla Camera dei Deputati. È uno dei pochi elementi che hanno in comune.

Il Coordinamento delle Regioni (organismo nazionale che vede assieme attorno a un unico tavolo i dirigenti di tutte le Regioni italiane per quel che riguarda le attività di spettacolo) ha come obiettivo forte l'istituzione di Osservatori Regionali. Dopo un lungo periodo di standby, altre Regioni che hanno legiferato in materia di spettacolo stanno per costituire legalmente Osservatori Regionali; precisamente si tratta di: Puglia, Marche, Veneto, Friuli Venezia Giulia, Toscana, Liguria.

Si sono avuti due pronunciamenti importanti dell'ANCI (Associazione Nazionale Comuni Italiani) e dell'UPI (Unione delle Province Italiane), che concordano sull'esigenza di creare delle strutture che afferiscano a Enti Locali e Regioni, realizzate e utilizzate col concorso di strutture pubbliche e private.

Non esiste, come si diceva, un modello unico di Osservatorio, perché gli Osservatori sono necessariamente espressione dei territori nei quali vengono strutturati, pensati e progettati. Un osservatorio che opera in Emilia Romagna deve pensare a un determinato tessuto culturale e territoriale. In Emilia Romagna ci sono 140 teatri funzionanti e la percentuale più alta di schermi cinematografici pro capite: uno schermo ogni 10.000 persone, il che significa che l'Emilia Romagna è la seconda regione in Italia per il consumo di cinema e la terza per quello di teatro. Si tratta di un tessuto territoriale molto ricco culturalmente.

Il Ministero ha investito 40 miliardi di lire sull'osservatorio regionale dell'Emilia Romagna. Se il legislatore decide di investire sull'Osservatorio Regionale del Teatro e dello Spettacolo dal vivo, pur in presenza di un'importante realtà cinematografica, lo fa perché avverte che la nostra regione rappresenta un importante laboratorio di osservazione per

quanto riguarda il settore dello Spettacolo dal vivo, con 6 teatri di tradizione, 3 teatri stabili di prosa, 7 teatri stabili di innovazione e una grande concentrazione sul teatro ragazzi.

La regione Emilia Romagna (e in particolare Bologna e provincia) riveste interesse di studio da parte delle istituzioni perché rappresenta una realtà teatrale e culturale composita, dal punto di vista economico-occupazionale. In Emilia Romagna ci sono 10.000 persone che lavorano professionalmente nello spettacolo dal vivo.

L'osservatorio è insomma uno strumento finalizzato agli obiettivi concreti e informativi dell'amministrazione.

Di recente si sta affermando un altro modello. Dall'Osservatorio inteso come strumento conoscitivo e informativo all'idea, cioè, di un Osservatorio che sia utile sia alle Istituzioni Pubbliche sia alle Imprese Private, a partire da una condivisione di obiettivi fra chi il teatro lo fa e chi lo governa. Si tratta di un passaggio cruciale. Su questa strada si stanno muovendo i nuovi Osservatori che stanno per essere costituiti e che si basano su una forte collaborazione tra istituzioni e imprese teatrali. Importantissima in questo senso è la condivisione degli obiettivi, l'unità di intenti.

Inoltre l'importanza dell'Osservatorio consiste nel fatto di essere una immensa banca dati, e perciò uno strumento per l'analisi e per le comparazioni. Un passaggio chiave deve essere rappresentato da un sistema nazionale condiviso di Osservatori che siano in collegamento fra loro e in collegamento con il Ministero a partire dalla comparabilità di dati.

L'attenzione, negli ultimi tempi, si sta focalizzando su un aspetto molto importante relativo allo studio dello spettatore. Tale studio è nato da una rete spagnola sull'audience nata a Barcellona 3 anni fa, che raccoglie la maggior parte degli enti europei che si occupano di studio sul pubblico. La ricerca sull'audience è molto forte e sentita in tutta Europa, e l'osservatorio dell'Emilia Romagna in particolare è molto impegnato su questo tema.

Buona parte delle attività di ricerca sono legate a tale tema, ma con una distinzione molto importante tra pubblico effettivo e potenziale, ossia tra pubblico e non pubblico. E' necessario capire le motivazioni del non pubblico, perché il pubblico potenziale resta lontano da teatri, cinema, musei.

L'Emilia Romagna ha una caratteristica peculiare: l'Osservatorio dello spettacolo a livello regionale è un Osservatorio della Cultura: l'attività di ricerca è finalizzata a una visione complessiva della sezione culturale, seppure con delle sezioni specialistiche all'interno.

Nella visione di finalizzazione delle attività di impresa, chi dirige un teatro deve necessariamente porre in relazione il fenomeno dello spettacolo dal vivo con il funzionamento del sistema cinematografico e con il tipo di affluenza del pubblico ai musei. E', questa, una tendenza condivisa in tutta Europa, che riguarda le dinamiche del pubblico.

C'è una rivalutazione dell'idea di pubblico che coincide con una linea di tendenza alla crescita del consumo, che va monitorata nel medio-lungo periodo, tenendo conto cioè degli ultimi 20 anni almeno. La crisi del teatro come crisi di pubblico è un luogo comune. Ogni anno si vendono 30 milioni di biglietti per lo spettacolo dal vivo in Italia: è vero che corrispondono a 2 serate del Festival di Sanremo, ma non è un dato irrilevante.

*Alcuni spunti emersi dall'illustrazione del MATERIALE GRAFICO
(dati consultabili al sito www.cartellone.emr.it)*

Il Pubblico e L'Offerta

Il Pubblico è inteso come realtà da studiare attraverso 2 modalità di azione: dal punto di vista della domanda espressa e inespressa.

Le *indagini qualitative* sono molto importanti. Si tratta di sondaggi sul pubblico per chiedere quale attore e quale autore doveva essere messo in scena. E' una pratica molto diffusa negli Stati Uniti (vedi *Beautiful*) che si sta affermando anche in Italia con le soap opera (*Incantesimo*, *Un posto al sole*, quest'ultimo considerato come uno dei più importanti format televisivi di origine australiana)

Indagine su come migliorare la qualità del servizio: come consentire allo spettatore di fruire di un servizio pubblico adeguato e monitorare la componente dell'intervento pubblico nel sistema teatrale.

Attività di ricerca realizzata grazie alla collaborazione di 20 teatri monitorati per 3 anni (*tracking*: continuità di rapporto con le istituzioni messa in relazione con le fasi dell'evoluzione teatrale).

Occupazione

A livello statistico vi sono 19.289 operatori per la prosa in Italia.

Meno di 20.000 persone che lavorano per la prosa (si tratta di un peso politicamente contenuto)

Quindi siamo di fronte a delle microstrutture rispetto al mercato del lavoro.

61.448 lavoratori per la musica e la danza

66.921 lavoratori per il cinema

Qual è l'importo medio delle retribuzioni annue? e quante sono le giornate lavorative in un anno?

Nel settore cinematografico le giornate per gli attori sono 11 all'anno!

I dipendenti del settore delle imprese di noleggio lavorano 261 giornate l'anno, cioè tutti i giorni. Si tratta di lavoratori che vengono assunti a tempo indeterminato da parte di queste imprese, che a tutti gli effetti sono delle aziende che lavorano con stabilità e con continuità.

Tra le figure professionali che lavorano più di tutti nel settore dello spettacolo sono i registi e gli sceneggiatori. Il numero medio delle giornate lavorative annue degli attori di prosa è 59. Quello degli amministratori è 224. Da questi dati si evince l'importanza che riveste il ruolo delle attività di ricerca rispetto alla programmazione in materia occupazionale.

Comunicazione

Efficacia degli strumenti di promozione.

L'abbonamento è al primo posto. Al secondo posto vi è il passaparola. Internet ha ancora un ruolo molto limitato, ma è in crescita esponenziale.

Residenza e distanza chilometrica del pubblico per tipologia di spettacolo

Disponibilità del pubblico alla mobilità: in particolare in relazione ai Festival.

In Emilia-Romagna il pubblico di prosa frequenta il teatro del proprio comune grazie alla maggior diffusione (140 teatri funzionanti e quindi pubblico della stessa provincia o entro 20 km).

21,6% del pubblico si sposta oltre i 50 km per la danza.

21,6% del pubblico si sposta oltre i 20 km per la prosa

Dati che evidenziano un problema di programmazione. Si sta pensando a un progetto di abbonamento regionale per per la danza che consenta di spostarsi.

I festival più importanti in Emilia Romagna sono 3:

- Santarcangelo: ampia partecipazione del pubblico oltre i 100 km.
- Ravenna Festival: pubblico prevalentemente cittadino, entro i 20 km.
- Sagra Malatestiana: pubblico cittadino. Scarsa partecipazione dall'esterno.

Il problema del *turismo culturale* è problema di programmazione. All'estero la programmazione dei festival inizia un anno prima per permettere ai tour operator di lavorare. In Italia c'è uno scarso collegamento tra turismo balneare e turismo culturale.

LA CRITICA TEATRALE

di Massimo Marino

intervento a lezione del 12 maggio 2005

trascrizione a cura di Marco Maldotti - bozze non riviste dall'autore

Massimo Marino è giornalista, critico teatrale e autore del libro *Lo sguardo che racconta* (ed. Carocci, Milano 2004). Presso il Dams di Bologna cura il Laboratorio di critica teatrale.

Il critico ha la sua ragion d'essere e la sua dannazione nel suo stesso nome, in quanto all'interno della parola *critica* è insita la parola *crisi*. Il critico opera sull'analisi, sulla comunicazione e sul giudizio, e nasce con lo sviluppo della stampa periodica (la figura del critico teatrale ha origine in Inghilterra nel Settecento in seno allo sviluppo del giornalismo e si afferma in Francia nel corso dell'Ottocento). In Italia la critica moderna si afferma tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

La critica è compromessa sin dalle origini, è partigiana, e viene usata per farsi strada nella società.

Esistono mille sguardi diversi e mille modi diversi di operare da parte dei critici in relazione ai luoghi in cui operano. La funzione del critico è diversa a seconda del luogo in cui si scrive. Per esempio, un conto sono le riviste teatrali specializzate, che nel Novecento daranno vita a battaglie culturali, teatrali e sociali, e un conto sono i quotidiani e i giornali borghesi. Per gran parte del Novecento la critica è legata alla stampa periodica, considerata come il principale strumento di comunicazione.

La più grande battaglia critica nel Novecento, in Italia, è stata sostenuta da Silvio D'Amico per superare il vecchio teatro, a favore di una nuova sensibilità basata sul rispetto del testo, portato in scena in modo dignitoso e che cerchi di rispettare l'anima poetica e di realizzare uno spettacolo di ottima qualità e di grande forma comunicativa.

La generazione successiva che si affaccia alla critica a partire dal secondo dopoguerra andrà a sostenere e ad approfondire un altro tipo di teatro che vede emergere un'altra figura professionale, ossia quella del regista che libera lo spettacolo dall'affrancamento al testo. La critica riflette sui modi di guardare il teatro e in alcuni casi accompagna la battaglia della regia.

Fino agli anni '60 la critica andava a teatro per assistere alla "prima" di un nuovo spettacolo. Il critico usciva dal teatro, andava in redazione e scriveva il pezzo che doveva essere pronto e impaginato per l'edizione della mattina. Quelli che avevano più tempo a disposizione solitamente facevano uscire il pezzo per il pomeriggio. Si trattava di critiche centrate più sul testo e sull'attore di quanto non accada adesso, dato che il critico poteva disporre prima di

vedere lo spettacolo, e si poteva portare avanti con la scrittura della recensione parlando del testo, già prima di vedere lo spettacolo.

Agli inizi degli inizi anni '70 la recensione cessa di uscire la mattina dopo, slittando a due mattine dopo il debutto. Infatti, lo spettacolo debutta di sera, poi c'è un giorno di pausa in cui il critico può ragionare e scrivere velocemente, e infine il giorno successivo esce la recensione. In questo modo il critico ha il tempo di preparare lo sguardo per lo spettacolo.

Man mano che afferma il diritto ad avere maggiore attenzione, la critica entra in crisi perché lo spettacolo viene marginalizzato e continua la semplificazione del sistema delle comunicazioni di massa. Altri media sono più interessanti e vengono trattati di più sui giornali.

La critica teatrale perde le caratteristiche in base alle quali si era andata strutturando nel corso del Novecento. Sui giornali la critica non viene più messa in posizione di rilievo come analisi approfondita di uno spettacolo, piena di riferimenti letterari. Diventa sempre più rapida, fino ad essere sostituita in tempi recenti dalla forma dell'intervista. La "nota" è quanto rimane di una recensione contenuta in limiti strettissimi e confinata in faretto giornalistici.

"La Repubblica", ad esempio, ha abolito il teatro dalle sue pagine degli spettacoli e ha confinato tutte le recensioni in una pagina del lunedì. E così fanno anche altri quotidiani come "Il Sole 24 Ore", il "Corriere della sera" e "Il Manifesto", pubblicando le recensioni in una pagina settimanale dedicata al teatro. Ad eccezione di eventi particolari che, per via del tema o del regista o dell'attore, o per lo scandalo che hanno suscitato, travalichino la soglia della cultura teatrale e approdino quindi su un territorio di confine con la cronaca.

Il fatto stesso di essere marginalizzato testimonia la crisi del critico; una crisi che ha investito il teatro, che a partire dagli anni '60 in avanti si è lasciato definire in uno schema preciso. Prima era basilare il testo, con relativa contestualizzazione, epoca, allestimento, discussioni e considerazioni varie sullo spettacolo. Ora il giudizio è portato maggiormente sull'opera prestata dagli attori, perché il teatro non è più definibile in codesto schema: non ci sono più testi, o sono di varia natura, o il testo non è la cosa più importante, bensì è importante il modo in cui lo spettacolo è stato creato o la relazione che si è andata a creare con il pubblico. Il personaggio si è andato dissolvendo o moltiplicando, per cui al pubblico si chiede di guardare diversamente un oggetto in profonda mutazione. Si deve tentare di capire il lavoro degli artisti cercando di capirne l'aspetto innovativo che trasforma il teatro in una esperienza culturale, sociale più ampia e che può interessare la società.

La nuova generazione di critici fatica sempre più a trovare spazio sui giornali e prova a inventarsi degli strumenti alternativi di comunicazione, che in parte esistevano già in precedenza, come le riviste, che permettono gli approfondimenti. Tale critica diventa anche organizzazione: il critico che si sporca le mani, che si schiera a favore di determinati teatri, promuovendoli, sia scrivendo per loro, sia esercitando il proprio sguardo e la propria cultura nell'organizzare rassegne, festival, premi, attività... Tra questi critici i più importanti sono Giuseppe Bartolucci (scomparso nel 1996), autore del libro *La scrittura scenica* del 1968, in cui propugna un modo di guardare diversamente lo spettacolo; e Franco Quadri, illustrissimo critico di "Repubblica" che negli anni '70 e '80 si 'sporca' veramente le mani a favore di determinati teatri.

È importante comprendere questa fase di sviluppo della critica attraverso cinque punti fondamentali: cambiamento dello spettacolo; cambiamento dei mezzi di comunicazione; cambiamento del ruolo dell'artista; cambiamento dei rapporti di forza dello spettacolo inteso sia come opera sia come sistema; cambiamento dello spettatore e idea diversa di pubblico dall'inizio del Novecento fino a oggi.

Attualmente la critica che ha voluto seguire l'evoluzione dello spettacolo ha cercato di inventarsi nuovi luoghi di studio, di informazione e di comunicazione: non solo riviste cartacee ma anche siti internet dedicati al teatro, riviste on line per il teatro, radio, televisione e così via. Grazie ai new media uno spettacolo può essere raccontato in diversi modi (telecamera, web, forma orale, suono, immagini, download e ipertesti).

Al giorno d'oggi il critico è una figura molto diversa dallo spettatore ideale propugnato da Silvio D'Amico in una conferenza tenuta a Firenze nel 1943, per il quale lo spettatore guarda lo spettacolo abbandonandosi all'evento teatrale.

Le figure del critico teatrale sono essenzialmente due: critico drammatico e cronista di teatro.

Il lavoro del critico consiste in un processo di descrizione, di visione, letterario, di scrittura e di natura psicologica.

Sugli spettacoli di improvvisazione e su molti spettacoli di creazione contemporanea il critico non avrà mai un materiale a priori sul quale raccontare lo spettacolo e quindi deve adottare dei metodi: o racconta e descrive ciò che vede, o *entra* nel processo di produzione dello spettacolo, mettendosi in relazione con il regista e con gli attori, intervistandoli e leggendo i loro materiali, andando a vedere delle prove, oppure ancora trovando modi alternativi per costruire una visione più ampia dello spettacolo.

In ogni caso, un critico deve comunque raccontare qualcosa al pubblico. Anche se molto dipende dal criterio dello spazio, cioè dal 'taglio' che ha l'articolo: un taglio lungo consente anche di descrivere lo spettacolo, entrando nei minimi dettagli, mentre un taglio corto richiede sintesi e obbliga ad arrivare al cuore del problema.

Molti quotidiani fanno a gara per assicurarsi dei critici fuori dalle righe, con una scrittura personale e qualcosa di originale, ai limiti della totale inattendibilità. Un esempio in questo senso è Franco Cordelli del "Corriere della sera".

La critica teatrale è uno strumento finalizzato non certo per portare la gente a teatro, perché ci sono già delle ottime strategie di comunicazione per questo. E non serve neppure per conferire successo allo spettacolo e nemmeno come discorso agli attori da parte del critico al regista. Da un certo punto di vista le recensioni possono essere utili per l'erogazione dei finanziamenti ministeriali, come materiale di documentazione ai fini delle sovvenzioni del FUS.

Per un teatro le strategie di comunicazione nei confronti della critica sono relativamente semplici: avere faccia tosta, procurarsi i nominativi dei critici e invitarli a vedere lo spettacolo. Lo strumento migliore per raggiungere il critico è l'ufficio stampa. Il critico ha infatti, per così dire, due interfacce: da una parte il caposervizio della pagina di "cultura e spettacoli" del suo giornale, e dall'altra l'ufficio stampa del teatro o della compagnia.

I festival sono un vero incubo per i critici, che dai primi di maggio fino alla fine di ottobre sono sottoposti a un flusso di festival spesso sovrapposti. Fare avere per tempo il programma al critico è un grande problema.

Il critico di domani dipenderà da come sarà il teatro di domani e dovrà essere una persona "con le antenne molto aperte", in grado di capire le ragioni del lavoro e tampinare gli artisti e trovare degli spazi di riflessione e di approfondimento. Inoltre deve saper scrivere con una grammatica, una sintassi e un'ortografia corretta, e questo lo mette in grado di svolgere a pieni titoli questo mestiere.