

VII Commissione Senato Emergenza epidemiologica Covid-19 nel settore dei beni e della attività culturali

Audizione 23 giugno 2020 Associazione Culturale Ateatro

La chiusura degli spazi della cultura e dello spettacolo imposta dal Covid-19 ha messo a nudo le **debolezze strutturali del settore** e il suo **scarso peso politico**. Ha perciò reso ancora più urgenti e necessarie le **riforme** abbozzate o invocate già prima della crisi del 2020.

Di fronte alla progressiva **erosione del FUS** in questi decenni, è inutile ribadire che qualunque riforma a costo zero – in particolare in un comparto sottofinanziato come quello della cultura e dello spettacolo – è una falsa riforma, che rischia di generare effetti collaterali controproducenti. In secondo luogo, l'efficacia di una politica deve essere valutabile e valutata, in modo da **misurare le effettive ricadute** dei provvedimenti sul sistema per adottare gli opportuni correttivi: nel caso dei Decreti 2014 e 2017, questo non è accaduto (vedi *All. 1. L'Osservatorio dello Spettacolo e la banca dati del MiBACT*).

Ma una efficace politica dello spettacolo non è pensabile senza misure che inseriscano lo spettacolo in una visione più generale sul ruolo strategico della cultura nello sviluppo civile ed economico del Paese. Per quanto riguarda le specificità dello spettacolo, vanno inserite nel quadro di un progetto più ampio, e che dunque coinvolgono altri settori. Tra queste, si possono identificare come prioritarie le misure che riguardano la divisione di **competenze tra Stato, Regioni** ed enti locali, il rapporto con il mondo della **scuola** e la riforma del **lavoro** e del **welfare**.

La possibilità di generare un effettivo cambiamento, che forse non tutti vogliono ma che nessuno dice di non volere (almeno un po'), dipende da queste poche ma essenziali "riforme".

Sono pochi punti su cui Ateatro batte da sempre (e su cui ci si è particolarmente concentrati con gli appuntamenti delle Buone Pratiche del teatro degli ultimi anni: Oltre il Decreto nel 2016, Lavoro nel 2018, Codice dello Spettacolo nel 2019) e su cui ci si deve concentrare, evitando l'effetto elenco e il *cahier de doléances*.

Una pre-condizione: un adeguato sostegno pubblico alla cultura

Il nostro paese non ha mai concretamente considerato la **cultura** una **priorità**. Nel confronto europeo degli investimenti pubblici in cultura, l'Italia è quartultima rispetto al (PIL 0,8%), e terzultima in rapporto alla spesa pubblica totale (1/7%).

Oggi, in una fase di ricostruzione e rilancio, e a maggior ragione in presenza degli finanziamenti europei, portare il livello dei finanziamenti pubblici (quelli che resteranno nella disponibilità dello Stato e tutti gli altri) alla dimensione percentuale sul bilancio dello Stato e sul PIL dei paesi più avanzati non è solo una questione di dignità, ma dovrebbe essere una **scelta strategica coerente con il valore identitario e di sviluppo** che si attribuisce al settore.

E' una scelta delicata e complessa e bisogna evitare con cura alcuni rischi: per esempio la tendenza ad appiattire la cultura sul turismo anziché far interagire e valorizzare a vicenda i due ambiti, la deriva verso l'"eventizzazione" e la dispersione (a discapito della continuità e del rafforzamento delle organizzazioni e della reinvenzione delle istituzioni) e – per lo spettacolo dal vivo – la scelta di confermare la cristallizzazione storica delle ripartizioni fra generi (la lirica assorbe i 52% dei finanziamenti allo spettacolo), anziché puntare sulla contemporaneità e sul suo rapporto con la tradizione.

Restando allo spettacolo, si impone una riflessione sul **futuro del FUS**.

L'emergenza Covid-19 ha portato il Ministro Franceschini a una sorta di congelamento della normativa FUS per il 2020 e a ipotizzare il 2021 come un anno di transizione.

Il 2021 non sarà quindi il primo anno di nuovi progetti triennali (si attendeva un decreto FUS 2021/2023), ma un anno ponte. I criteri transitori non saranno irrilevanti per orientare gli anni successivi: potrebbero contribuire a cambiare il modo di pensare le finalità (oltre che le regole) del contributo pubblico. Ma se nei prossimi mesi non si affronteranno le situazioni incancrenite e i nodi irrisolti, se non si prenderà qualche scelta strategica proiettata verso il futuro, allora avremo probabilmente perso l'ennesima buona occasione. Per tutti i settori dell'economia e della vita pubblica, in queste settimane ci diciamo che la crisi va trasformata in opportunità. Lo si diceva anche nel 2008 e non è andata proprio così.

La necessità di rivedere la normativa potrebbe davvero costituire un'opportunità, se il Ministero e il Parlamento con tutti gli attori in campo (Regioni, Enti locali, categorie, lavoratori, il neominato Consiglio dello spettacolo) saranno in grado di individuare obiettivi e priorità.

Priorità non significa tanto l'insieme di regole, per quanto importanti, che da sempre condizionano – prima ancora che i finanziamenti – la mentalità, il linguaggio, la vita materiale e anche la creatività dei teatranti, ma le **misure di sistema**, quelle da cui possono derivare ricadute sul senso del fare teatro e sugli obiettivi del sostegno pubblico. Questi obiettivi non sono cambiati (o non dovrebbero cambiare) e sono riconducibili a due finalità: la qualità della creazione (che include la pluralità, l'evoluzione delle forme, il rinnovamento e il ricambio generazionale), e la funzione sociale, cioè con e per quale pubblico si lavora, e include una presenza equilibrata sul territorio.

Proviamo a indicare **quattro nodi** su cui dovrebbero concentrarsi la discussione e le riforme.

1) Le competenze Stato-Regioni

Le recenti vicende relative alla sanità ci hanno dimostrato – se ancora non lo sapevamo – che “chi fa cosa” non è una questione burocratica, ma un aspetto fondamentale del rapporto dei cittadini con lo Stato. E' una questione di diritti e di efficacia e funzionalità dei servizi. Per quanto riguarda lo spettacolo, la ripartizione delle competenze fra Stato, Regioni e Enti locali sono un nodo irrisolto da sempre. A teatro ne ha parlato in numerose occasioni, anche in un incontro dedicato a Bologna (vedi la sintesi *Le competenze istituzionali: Stato, Regioni, Enti Locali. Il documento di sintesi dell'incontro dell'11 ottobre 2018 a Bologna* alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2019/03/27/bp2019-le-competenze-istituzionali-stato-regioni-enti-locali-il-documento-di-sintesi-dellincontro-dell11-ottobre-2018-a-bologna/>).

Nel campo dello spettacolo, non è mai stato chiaro chi deve fare cosa, Da questa ambiguità derivano differenze territoriali inaccettabili in un paese che dovrebbe garantire i “**livelli essenziali di prestazione**” previsti dalla Costituzione.

Nel settore dello spettacolo siamo molto lontani dal godere di pari opportunità: per un cittadino calabrese – potenziale spettatore – l'offerta è infinitamente inferiore rispetto a un cittadino toscano, una giovane compagnia lombarda ha molte meno possibilità di emergere non solo di una romagnola ma anche di una sarda, un Centro di Produzione teatrale o un Teatro di Rilevante Interesse Culturale milanese ha stipulato una convenzione con il Comune che i colleghi romani invidiano, eccetera.

E' urgente definire – nel rispetto delle prerogative – una chiara ripartizione dei compiti, con linee guida per la loro attuazione. Certo è un tema complesso, che compete – crediamo – alla Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le Regioni e le province autonome, che implica chiarezza anche nella ripartizione delle risorse, ma non è più eludibile.

Dalla soluzione di questo nodo potrebbero derivare ricadute fondamentali sull'intero sistema: si pensi ad aspetti come la riduzione degli squilibri, l'insediamento delle attività produttive nei territori, tutta l'area della scuola e del teatro ragazzi, le forme di partecipazione, la formazione. E soprattutto alla distribuzione: se ne parla sempre come il buco nero del sistema ma con attribuzioni chiare dei compiti si potrebbero intraprendere diverse azioni per riattivare questa funzione.

Funzioni e obiettivi chiari in questo ambito non possono che moltiplicare le opportunità di occupazione a livello diffuso.

E' un tema da approfondire naturalmente, superando anche la diffidenza dei teatranti, che per fondati motivi (la diversa interpretazione delle funzioni e la disparità degli investimenti soprattutto), non hanno mai visto positivamente una ripartizione dei compiti preferendo un "doppio binario" con tutti gli squilibri e le dispersioni che ha comportato.

2) Missione e competenze delle Istituzioni

Nel nostro intricato e stratificato sistema, il tema chi fa cosa, perché e per chi riguarda anche le organizzazioni dello spettacolo, a partire dalle Istituzioni, intendendo per istituzioni quelle partecipate o fortemente sostenute da apporti pubblici (in termini di contributi o disponibilità di strutture, e fermo restando la necessità che funzionino a tutti gli effetti come organismi di diritto privato).

Precisarne i compiti e rivederne assetti e funzionalità è un'altra riforma fondamentale.

Per quanto riguarda il teatro di prosa, i Decreti 2014 e 2017 hanno fatto due scelte che probabilmente avrebbero meritato una legge, e sicuramente una discussione più approfondita: il termine "**teatro pubblico**" è sparito dal vocabolario ministeriale, ma in compenso si sono introdotti i Teatri Nazionali, con compiti un po' vaghi: "sono definiti teatri nazionali gli organismi che svolgano attività teatrale di notevole prestigio nazionale e internazionale, considerata, altresì, la loro tradizione e storicità." (art.10) – e una più chiara definizione dimensionale (in sostanza quello che si chiede oggi ai Nazionali, è di essere più atri grandi che Grandi teatri). E' indispensabile **precisarne meglio le funzioni**, così come quelle di TRIC, Centri di Produzione e Residenze, anche in una ottica d'insieme.

Quanto alla rimozione del teatro pubblico, che farebbe rivoltare Paolo Grassi nella tomba, è il punto di arrivo di un lungo percorso. Dagli anni Settanta si è acquisita la convinzione che una pluralità di organizzazioni concorrano a svolgere il servizio pubblico nel settore dello spettacolo dal vivo.

In questo quadro, i soggetti privati hanno i loro interessi e i loro diritti, diritti a un'autonoma progettazione culturale, a strategie imprenditoriali e proprietarie (la contraddizione maggiore è emersa infatti sul tema della durata in carica dei direttori). Se anche per quanto riguarda le principali organizzazioni della produzione e della diffusione teatrale, è corretto offrire su tutto il territorio nazionale livelli di prestazione qualificati, c'è da chiedersi se non sia necessario ripensare alla necessità di un "teatro pubblico" o esplicitamente "a funzione pubblica" per garantire questo obiettivo.

Ridisegnare l'area della funzione pubblica del teatro, significa in primo luogo rimeditare il sistema della **stabilità**, includendo (superandole) le attuali tipologie (non solo Nazionali e TRIC ma anche i Centri di Produzione, inclusi quelli di Danza) e forse anche qualche grande festival, oltre naturalmente a INDA e Biennale). Il sistema va articolato ed equilibrato sul piano territoriale, riempiendo qualche vuoto. Soprattutto vanno precisati i compiti dei diversi soggetti, valutandone l'efficacia.

Un esempio: si pensi a quanto è stata determinante per la scena francese la residenza pluriennale di gruppi giovani praticata nei Centri Drammatici Nazionali e a come invece da noi il rinnovamento dei quadri artistici sia sempre stato affidato alla buona volontà e al precariato. Sarebbe giusto e possibile attribuire alle istituzioni della stabilità questo compito, con un ruolo determinante tanto a sostegno della creatività diffusa che nei processi di selezione.

O si pensi all'assurdità di certi **requisiti quantitativi** attualmente previsti in assenza pressoché totale di politiche occupazionali, un combinato disposto che ha paradossalmente generato **sovrapproduzione e precarietà**. Non varrebbe la pena di ripensare a vere compagnie stabili?

E ancora, le programmazioni frastagliate e provinciali proprio là dove ci si aspetterebbe la massima apertura internazionale. E ancora si pensi a un settore fragile come la **danza** o un ambito tutto da inventare (nella sua dimensione organizzativa nazionale) come quello del **circo contemporaneo** e come ancora non siano stati pensati in termini di opportunità diffusa.

Che siano pubbliche o a funzione pubblica (con una inevitabile limitazione dei diritti del privato), i compiti delle istituzioni vanno definiti e adeguatamente sostenuti. La ricaduta sul lavoro, sul pubblico, sulla qualità della produzione sarà inevitabile.

Anche nella musica va fatta chiarezza, a partire dalle liriche. Se le **Fondazioni Lirico Sinfoniche** vanno probabilmente risanate, e precisati i loro compiti fra tradizione e contemporaneità, lo squilibrio storico della ripartizione dei contributi – statali e locali – va rimesso in discussione.

3) Teatro e scuola

Si tratta di un obiettivo immediato, perché gli strumenti per realizzarlo vanno attivati ora. Ma è anche un obiettivo di medio e lungo termine. Non è questione di marketing, né di crescere il pubblico di domani, ma di fare dello spettacolo una componente fondamentale dell'esperienza dei **cittadini di domani**, determinante nella costruzione della loro personalità e che possa aiutarli ad esprimersi, a capire, a scegliere.

Ateatro ha spesso discusso di questi temi, in particolare il 26/11/2018 ha promosso un incontro sul teatro nelle scuole e il Codice dello spettacolo (vedi il verbatim dell'incontro del 26 novembre 2018, *Teatro nelle scuole e Codice dello spettacolo*, alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2019/02/08/bp2019-teatro-nelle-scuole-e-codice-dello-spettacolo-il-verbale/>).

Il Codice dello Spettacolo prevedeva infatti di destinare – come già per il cinema – una quota del FUS al sostegno alla creatività nelle scuole, pilotato da una cabina di regia tra MiUR e MiBACT. In quell'occasione erano emersi punti di vista diversi rispetto alle modalità di relazione fra il mondo produttivo artistico (gli enti culturali, i singoli operatori), e il mondo della scuola. Ma era emerso anche come già si potessero attuare (meglio) obiettivi già presenti in provvedimenti come "Buona scuola" e "Piano delle arti". Non ci vorrebbe molto e forse si potrebbe utilizzare la pausa forzata delle scuole – così dannosa per i ragazzi e il settore del teatro ragazzi – e anche il bisogno forte e urgente di re-incontrarsi e stabilire nuove forme di socialità per rilanciare questi obiettivi.

L'importante – anche nell'allocatione delle risorse a livello centrale e locale – è non considerare questo come un obiettivo residuale, ma costitutivo di una politica dello spettacolo. Anche le ricadute occupazionali saranno importanti.

4) Il lavoro e un sistema efficace di welfare per i lavoratori dello spettacolo

Patrizia Cuoco ha recentemente ricapitolato con chiarezza la situazione nel documento *Il lavoro culturale e nello spettacolo* (All. 4, "<http://www.ateatro.it/webzine/2020/06/17/dizionario-2020-il-lavoro-culturale-e-nello-spettacolo/>"), ponendo l'attenzione sulla necessità di una riforma legislativa organica che:

- contempli la tutela di tutti i lavoratori (dipendenti e non) in tutti gli ambiti in cui operano (spettacolo dal vivo, cinema, audiovisivo, pubblicità, formazione, ecc.);
- armonizzi compiutamente i livelli di assicurazione e di assistenza di tutti i lavoratori: stabili, precari, indipendenti;
- realizzi la "portabilità della contribuzione al welfare" maturata dal lavoro svolto con diversi regimi contrattuali e in diversi settori produttivi.

Una riforma concepita in armonia con la legislazione che direttamente e indirettamente investe il settore culturale e dello spettacolo:

- l'impresa sociale del Testo Unico del Terzo Settore e l'Impresa culturale e creativa;
- l'insieme complesso delle disposizioni emanate nel tempo che riportano nell'alveo della Pubblica Amministrazione le imprese partecipate o controllate dalle Regioni e dagli Enti Locali;
- gli interventi legislativi per il mondo delle partite IVA non organizzate in ordini o collegi: dall'istituzione del Fondo Gestione separata dell'INPS allo Statuto delle professioni non regolamentate entrato in vigore nel 2013. Se si intende conservare l'eccezione che sin dall'istituzione dell'ENPALS garantisce ai "lavoratori autonomi dello spettacolo" una protezione previdenziale e assistenziale analoga a quella del lavoro dipendente è necessario aggiornarla, precisandola senza contraddizioni con le altre disposizioni che intervengono sul lavoro autonomo.

Il documento riprende il confronto sulle ipotesi di revisione dell'indennità di disoccupazione e dell'assicurazione previdenziale organizzato da Ateatro il 24/9/2018 a Milano, alla presenza di Ferdinando Montaldi dell'INPS.

ALLEGATI

All. 1. Redazione Ateatro, *L'Osservatorio dello Spettacolo e la banca dati del MiBACT* (disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/06/12/ripartenza-la-banca-dati-del-mibact-e-il-rilancio-dellosservatorio-dello-spettacolo/>).

All. 2. Lucio Argano (a cura di), *Le competenze istituzionali: Stato, Regioni, Enti Locali. Il documento di sintesi dell'incontro dell'11 ottobre 2018 a Bologna* (disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2019/03/27/bp2019-le-competenze-istituzionali-stato-regioni-enti-locali-il-documento-di-sintesi-dellincontro-dell11-ottobre-2018-a-bologna/>)

All. 3. Redazione Ateatro, *Teatro nelle scuole e Codice dello spettacolo* (disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2019/02/08/bp2019-teatro-nelle-scuole-e-codice-dello-spettacolo-il-verbale/>).

All. 4. Patrizia Cuoco, *Il lavoro culturale e nello spettacolo* (disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/06/17/dizionario-2020-il-lavoro-culturale-e-nello-spettacolo/>).

All. 5. Mimma Gallina, *Ripensare la distribuzione* (disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/05/18/dizionario2020-ripensare-la-distribuzione/>)

All. 6. Giulia Alonzo, *La funzione dei festival* (disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/05/19/dizionario-2020-la-funzione-dei-festival/>)

All. 1

L'Osservatorio dello Spettacolo e la banca dati del MiBACT

(disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/06/12/ripartenza-la-banca-dati-del-mibact-e-il-rilancio-dellosservatorio-dello-spettacolo/>).

A cura della Redazione Ateatro

Una patologia teatrale

“I sintomi sono inconfondibili. Il soggetto smette di rispondere a qualunque tipo di sollecitazione, telefonica, sia personale, sia via e-mail o whatsapp, accampando impegni inderogabili. Diventa irritabile, aggressivo, scostante anche con gli affetti più cari. Insonnia persistente. Deliri di onnipotenza, che hanno perso ormai qualunque legame con la realtà, vengono presentati come 'progetti triennali'. Ripete ossessivamente una litania numeri senza senso, che nella sua mente vorrebbero significare un progetto artistico. La sindrome si presenta ogni anno poco dopo la stagione delle festività natalizie, alla fine di gennaio”.

Per la prima volta AGIS e C.Re.S.Co. hanno presentato una petizione unitaria al MiBACT (e per conoscenza all'INAIL), richiedendo che la cosiddetta “sindrome da FUS” venga riconosciuta come malattia professionale. Per le diverse centinaia di soggetti colpiti dalla patologia si chiedono una indennità e un adeguato periodo di riposo in una struttura protetta (“Residenza”).

Una miniera di dati

Ma noi siamo cinici e vogliamo trarre profitto da queste sofferenze. I dati prodotti dal sangue, dal sudore e dalle lacrime dei “martiri del FUS” sono un patrimonio prezioso: non sono solo il talismano che consente di accedere al paradiso del FUS, ma rappresentano una miniera da cui – volendo - si potrebbero trarre utili informazioni sullo stato del nostro teatro.

Questa mole di informazioni finora è stata sfruttata poco e male. L'[Osservatorio dello Spettacolo](#), che avrebbe “l'obiettivo di fornire al legislatore uno strumento di monitoraggio sul settore dello spettacolo”, finora ne ha fatto scarso uso, limitandosi nella sua relazione annuale ad esporre alcune considerazioni generiche, di scarsa utilità se non integrate in una visione più ampia e dettagliata.

Limiti e vincoli

A parte gli scherzi, siamo consapevoli che questi dati abbiano diversi limiti e non fotografino con esattezza la realtà dello spettacolo dal vivo nel suo complesso, per diverse ragioni.
I dati riguardano esclusivamente i soggetti che accedono al FUS, e non la totalità dello spettacolo.
Oltretutto i dati riguardano solo le attività che rientrano all'interno del progetto finanziato dal MiBACT (e a volte alcuni soggetti “omettono” una parte delle loro attività per ottimizzare l'algoritmo).
I dati vengono forniti dagli stessi soggetti e il MiBACT non è in grado di controllarne sistematicamente l'attendibilità).

Un secondo aspetto critico riguarda la regolamentazione sulla privacy, che limita all'accesso ai dati. Con opportune clausole di non disclosure sottoscritte dai ricercatori, questo vincolo dovrebbe essere superato sulla base di due considerazioni:

- # i dati forniti dalle aziende determinano l'uso di denaro pubblico;
- # le informazioni verrebbero utilizzate, in forma riaggregata a fini documentativi e statistici, nell'ambito di una ricerca scientifica che sarà utile all'intero settore.

Le direzioni della ricerca

Tenendo conto di questa situazione, la banca dati generata dalle domande FUS (e ancor più i dati presentati a consuntivo) potrebbe consentire una serie di ricerche approfondite sul settore nel suo complesso. Una volta impostata l'analisi dei progetti FUS, perfezionate e discusse le metodologie di ricerca, diventerà più

facile allargare l'analisi all'intero comparto, sia con indagini ad hoc sia incrociando i risultati con altre banche dati.

Nel volume di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino Oltre il Decreto (FrancoAngeli, Milano, 2016) erano stati delineati un metodo di lavoro e alcune direzioni di ricerca, che possono ovviamente essere rettificare, approfondite, ampliate, sia in chiave sincronica sia soprattutto in chiave diacronica.

A titolo esemplificativo, ecco alcuni risultati dell'indagine empirica, a cui avevano aderito volontariamente 44 delle 55 realtà italiane finanziate nell'area della stabilità:

Fra il 2014 e il 2015 (primo anno dell'allora nuovo Decreto), le produzioni di Teatri Nazionali e Tric passano da 280 a 373, con una media di 12,8 rappresentazioni per ciascun spettacolo di produzione nel 2015 (non erano molte di più per la verità nel 2014: 15,5, ma su un numero di produzioni molto più contenuto). Sempre per Nazionali e Tric, le ospitalità aumentano in termini di numero di spettacoli - da 1023 a 1114: + 8,9% - ma calano in termini di rappresentazioni, da 3416 a 3292: -3,6 %. Fra i settori e all'interno dei settori per la verità i comportanti sono molto diversi, ma un dato sembra particolarmente indicativo: il numero medio di rappresentazioni degli spettacoli ospitati da Nazionali, Tric e Centri (l'area più strutturata del sistema, organizzazioni prevalentemente basate in capoluoghi di regione o città di media grandezza), è di 2,8.

Si potrebbe partire da alcuni quesiti elementari, utilizzando come base di partenza i dati nei moduli del MiBACT, che comprendono il sommario bilancio che ogni soggetto deve compilare.

La produzione

Qual è il numero di produzioni e riprese complessive dei soggetti FUS? E' stabile o in crescita, in queste stagioni?

Per i soggetti finanziati dal FUS qual è il "margine artistico", ovvero quanto resta alla produzione (a partire dai compensi degli artisti), fatti salvi i costi di struttura? Fermo restando che il direttore di un'azienda che fattura alcune decine di milioni di euro all'anno deve avere una adeguata retribuzione, quanto incidono i direttori e i loro consulenti artistici (spesso assai numerosi) sul bilancio di un ente?

La distribuzione

Quante sono in media le repliche di uno spettacolo, produzione o ripresa? Quante sono le repliche in sede? Quante fuori sede? E fuori Regione? Inversamente, per i Circuiti, quanti sono gli spettacoli prodotti da soggetti con sede in Regione?

Gli scambi ("lo ospito il tuo spettacolo e tu ospiti il mio"): quanto incidono nella programmazione dei teatri (Nazionali, TRIC, Centri) finanziati dal FUS?

Estero: quante rappresentazioni le imprese distribuiscono all'estero? In quali stati e in quali contesti (festival, teatri, altro) è esportata la produzione italiana?

Il lavoro

Quanti lavoratori impiega in media una produzione? Per quante repliche? Quante sono le giornate lavorative medie di un artista nell'arco di una stagione?

Il pubblico

Aumenta o diminuisce con il passare delle stagioni? Quale percentuale del bilancio viene destinata alla promozione degli spettacoli e all'audience development? (Sappiamo che non basta spendere soldi in pubblicità, e che si tratta di spenderli bene... Ma incrociando il dato con quello dell'andamento del pubblico è forse possibile scoprire e valorizzare pratiche virtuose.) Qual è il prezzo medio del biglietto pagato da ogni spettatore?

Il finanziamento pubblico

Quanto incide la vendita dei biglietti sul bilancio del soggetto? Quanto invece pesa il sostegno pubblico, ovvero MiBACT più enti locali e territoriali? Quanto gli sponsor e le altre fonti? Quanto “costa” alla comunità il biglietto per uno spettacolo al MiBACT?

Gli obiettivi

Una analisi di questo genere consentirebbe di misurare (o almeno di iniziare a misurare) gli effetti delle politiche culturali che il MiBACT finora ha condensato nella formula asettica dell'algorithm, in apparenza asettica ma in realtà frutto di precise scelte di politica culturale. Il necessario confronto tra le diverse annate consentirebbe di cogliere tendenze e individuare linee di sviluppo.

Inutile aggiungere che questa analisi dovrebbe essere effettuata da ricercatori che hanno una reale e profonda conoscenza dei meccanismi del teatro, per evitare semplificazioni e fraintendimenti.

Ovviamente ogni comparto/settore/articolo/tipologia di soggetto esprimerà parametri differenti, e dunque l'analisi dovrà essere segmentata.

Ovviamente ogni dato andrà valutato all'interno del contesto in cui opera il soggetto. Non si tratta in ogni caso di individuare i buoni e cattivi, quanto piuttosto di ragionare un'ottica di sistema, a partire da obiettivi se possibile chiari e misurabili.

La valutazione delle politiche culturali

Sappiamo che tutto questo non ha nulla a che vedere con la qualità artistica e con il progetto culturale dei teatri, delle compagnie, dei festival, dei circuiti, che sono oggetto della valutazione qualitativa. E' altresì chiaro che ogni sistema di regole tende a spingere i soggetti a adattare la propria azione ai parametri imposti, che rischiano in breve di diventare il fine (ottimizzare l'algorithm) e non il mezzo (diffondere la cultura e la progettualità dei teatri in una visione organica del sistema). Limitarsi alla definizione e alla computazione dei parametri (la formula dell'algorithm), senza valutare gli effetti del meccanismo sul medio e lungo periodo, porta inevitabili distorsioni sia nell'attività dei singoli soggetti sia al livello del sistema.

Appare tuttavia chiaro perché tutto questo non sia finora accaduto. Manca la reale volontà di ottenere una conoscenza complessiva dei fenomeni. Ma solo una reale consapevolezza può consentire di dare senso alle politiche e alle strategie.

Ovviamente l'analisi sarebbe molto utile in tempi brevi. In primo luogo per capire quanto abbia inciso la sospensione delle attività di spettacolo; in secondo luogo sarebbe un contributo indispensabile alla discussione sul nuovo Decreto triennale, per rendere chiari e misurabili gli obiettivi che si vogliono raggiungere, ed eventualmente gli strumenti e le leve da utilizzare.

All. 2.

Le competenze istituzionali: Stato, Regioni, Enti Locali. Il documento di sintesi dell'incontro dell'11 ottobre 2018 a Bologna

(alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2019/03/27/bp2019-le-competenze-istituzionali-stato-regioni-enti-locali-il-documento-di-sintesi-dellincontro-dell11-ottobre-2018-a-bologna/>)

A cura di Lucio Argano

Sintesi dell'incontro

L'11 ottobre 2018 Ateatro ha tenuto a Bologna, all'Arena del Sole, nell'ambito delle Buone Pratiche, l'incontro dal titolo "Le competenze istituzionali: Stato, Regioni, Enti Locali". L'appuntamento rientrava nel percorso di riflessione attorno al "Codice dello Spettacolo" avviato dall'Associazione con lo scopo di fornire spunti costruttivamente critici, ma anche suggestioni operative e raccomandazioni al mondo del teatro e alla politica, in vista della stesura dei Decreti attuativi per i quali si aspettava una proroga della delega. In apertura Mimma Gallina e Oliviero Ponte Di Pino avevano osservato che il Codice offre l'opportunità per ripensare il ruolo del teatro a partire dai suoi rapporti con le altre arti e con altri settori, dal turismo alla scuola, rimettendolo al centro di un sistema di relazioni e all'interno di un contesto sociale, economico, culturale, formativo, mediatico sempre più complesso. L'incontro voleva esplorare le funzioni, gli apporti e le correlazioni dei vari attori istituzionali, dal Ministero agli enti territoriali, alla ricerca di un equilibrio virtuoso in grado di fugare le spinte verso direzioni e meccanismi diversi che si sono viste in passato.

Una vicenda complessa

Nel corso del primo panel dell'incontro, dal titolo "una vicenda complessa" una accurata ricostruzione normativa, a cura di Lorenzo Scarpellini, ha evidenziato come il tema delle competenze istituzionali rispetto allo spettacolo dal vivo rappresenti ancora oggi un nodo irrisolto che ha agitato il dibattito politico e settoriale per decenni senza una soluzione efficace e condivisa. La sua complessità, aggravata anche dall'inerzia che ha contraddistinto la "non" scelta della politica di elaborare delle norme primarie prima e dopo il varo del FUS nel 1985, appare come il frutto sterile, a tratti anche stancamente ideologico, di una continua contrapposizione tra centro e territori del Paese, che inserisce strumentalmente lo spettacolo in una contesa dal perimetro più ampio. Una disputa annosa che ha spostato le possibilità di migliorare il funzionamento della filiera e le condizioni per una crescita del comparto più a una questione di controllo e di dominio delle risorse.

A sua volta, il giurista Daniele Donati, ripercorrendo i diversi passaggi storici, dal Ventennio fascista fino ai tempi recenti, ha evidenziato le molteplici contraddizioni che l'intervento pubblico in materia di spettacolo in Italia ha saputo mostrare, sia sul piano legislativo, sia su quello delle competenze, in un contesto istituzionale che ha visto affermarsi il profilo del pluralismo e, quindi, il protagonismo di Regione e città, anche nella moltiplicazione dei centri di produzione culturale. Il settore è caratterizzato dalla natura privata dei soggetti e delle iniziative, che però vedono in molti casi la partecipazione del pubblico nei modelli di governance. Questo aspetto, unitamente alla domanda se privilegiare la logica di offerta/consumo (mercato) o quella del benessere della collettività (welfare), ha condizionato il ragionamento complessivo rispetto al rapporto con la P.A.

Il risultato finale, caratterizzato da vuoti e assenza di novità e da difficoltà definitorie per il mondo giuridico, per Donati ha prodotto una sedimentazione di ricette che hanno forme diverse ma sostanza analoga, classificazioni desuete, provvedimenti che hanno finito di premiare le realtà più forti (vedi la riforma degli enti lirici e Art Bonus). Donati suggerisce di tornare ai precetti costituzionali e alla sintesi che ne emerge. Il potere pubblico deve sostenere lo spettacolo (finora sempre in secondo piano rispetto al patrimonio),

con una “neutralità attiva”, in piena laicità, senza esercitare il dominio, favorendo il libero confronto fra le diverse istanze in campo in maniera oggettiva, supportando l’offerta culturale (ma anche la domanda aggiungiamo noi) secondo il principio di uguaglianza, sostenendo soprattutto le espressioni artistiche che il mercato non coglie.

Il ruolo e le politiche per lo spettacolo tra Stato Regioni ed enti locali

Nel secondo panel, Gianni Torrenti è intervenuto sul tema delle relazioni tra Stato e Enti territoriali, che dovrebbe basarsi sostanzialmente su una leale collaborazione e su obiettivi comuni condivisi, in modo particolare dove ci sono competenze “concorrenti”, cioè non esclusive dello Stato, della Regione o del Comune, attraverso la strumentazione dei tavoli interistituzionali. Ha ricordato che le norme che regolano lo spettacolo prevedono ciascuna rapporti completamente diversi Stato – Enti Locali come conseguenza di trattazioni separate, in tempi diversi, con estensori legislativi differenti, e senza alcuna coerenza, che poi è diventata conflitto nelle varie materie e nelle modalità di valutazione. Occorre, a suo giudizio, ritrovare una via “concorrente” (anche con modalità standard) tra rapporti istituzionali che funzioni in modo equo ed efficace e affronti in modo ragionevole, con fiducia reciproca, questioni come il cofinanziamento e la motivazione degli enti territoriali a investire sullo spettacolo, senza forzature, pregiudizi e vincoli, nello stesso tempo rimuovendo ostacoli che inquinano la discussione e l’azione. Tra questi, la soluzione definitiva del debito delle Fondazioni Lirico sinfoniche e, più in generale, il loro definitivo assetto nel panorama nazionale. Rimane il problema di quelle aree del Paese con un’offerta insufficiente e squilibrata nel rispetto del diritto costituzionale del cittadino a poter usufruire della cultura. Torrenti propone che lo Stato intervenga in supplenza per un tempo determinato (almeno 4 anni) con progetti di sviluppo di lungo respiro, che poi proseguono, sostenuti in modo cofinanziato dagli Enti Locali. Ciò contempla l’applicazione di strumenti per l’incremento dell’audience e la crescita degli operatori culturali su tutti i territori. Ritiene che le modalità illustrate, al fine di ripristinare un corretto rapporto tra gli Enti territoriali e lo Stato, sgombrando il campo da diffidenze, disequilibri e confusione di responsabilità, siano destinate a quelle attività permanenti e non a eventi occasionali Massimo Mezzetti [Assessore alla cultura, politiche giovanili e politiche per la legalità, Regione Emilia-Romagna] propone una modalità di regionalizzazione del FUS, con la definizione di alcuni possibili parametri per la distribuzione delle risorse alle varie Regioni: investimento storico del FUS su quella Regione, andamento della domanda, con perequazione per le Regioni più svantaggiate (come già fatto per Sanità e Fondo Sociale).

Stabilita la quota per ciascuna delle Regioni, queste effettuano l’istruttoria e sottopongono gli esiti al MiBAC, indicando le quote del FUS e del Fondo Regionale per ciascun soggetto e progetto, attraverso criteri elaborati sulla base degli indirizzi generali dettati dal Codice. Il Ministero, avvalendosi delle Commissioni, può approvare o proporre variazioni alla proposta regionale (negoiazione e concertazione istituzionale). Torrenti si esprime negativamente su una ipotesi di regionalizzazione del FUS per i risvolti che ciò potrebbe comportare rispetto al mercato e alla competitività, nonché per il differente comportamento e impostazione delle Regioni verso lo spettacolo.

Matteo Lepore [Assessore alla Cultura, Turismo e Promozione della città, Immaginazione civica, Sport, Patrimonio, Agenda digitale – Comune di Bologna] sottolinea l’importanza di un maggiore protagonismo delle città, anche attraverso il modello dell’agenda urbana, stante la conoscenza e vicinanza dei fenomeni culturali, che significa portare, dal punto di vista politico, le comunità al centro del discorso del sistema istituzionale. Ravvisa anche la necessità di una ridefinizione delle politiche culturali. Graziella Gattulli [Regione Lombardia, direzione ufficio Cultura] segnala come la Regione Lombardia, assieme al Veneto, stia insistendo sulla titolarità della gestione del FUS, come leva per incidere sulla direzione da prendere e concorda sull’importanza di tornare a parlare di politiche per lo spettacolo in senso più ampio, non solo concentrandosi sui parametri e sulle cifre del Decreto Ministeriale. La concorrenza

deve tenere conto dell'inadeguatezza di un modello ritenuto troppo centralizzato e che non considera le diversità, anche dimensionali dei territori.

Franco D'Ippolito [Teatro Metastasio-Prato] precisa di fidarsi di uno Stato che mantiene gli impegni e di Regioni che facciano altrettanto, in uno scenario dove l'elaborazione politica e l'attuazione delle politiche culturali è diverso nelle varie regioni, e addirittura all'interno della stessa regione a seconda dei cicli politici. Secondo D'Ippolito, con l'ultimo DM è stato snaturato l'intero sistema nazionale delle Residenze, per inseguire l'accordo Stato-Regioni, abbassando il livello generale. Replicando lo schema in altri ambiti, si rischia di peggiorare la situazione, costringendo regioni virtuose e attive a scendere al livello di regioni meno virtuose e per nulla attive. D'Ippolito ribadisce, inoltre, che il riequilibrio territoriale è una questione delicata, che rischia di divenire un freno per il sistema. Esso, pertanto, andrebbe regolamentato e discusso con le Regioni secondo un piano triennale di riequilibrio e compensazione per territori con minori opportunità. Le Regioni virtuose andrebbero forse premiate con la sussidiarietà solidale, chiedendo loro un contributo di solidarietà per le regioni più deboli.

L'impatto sul settore

Nel terzo panel, Claudio Longhi [Direttore ERT – Emilia-Romagna Teatro Fondazione e membro di P.L.A.TEA], propone di ridefinire dal punto di vista dell'identità e delle funzioni, le categorie tipologiche in cui dovrebbe articolarsi il sistema, rimettendo in discussione il tema della funzione pubblica rispetto a una più attuale definizione di valore o bene pubblico dello spettacolo. Osserva come il tema della sussidiarietà degli enti territoriali al finanziamento dei soggetti, resta evasivo rispetto ai rapporti che questi hanno con Comuni e Regioni pur costituendo questi enti un orizzonte geografico importante per un forte radicamento sul territorio. Longhi si sofferma sul fondamentale rapporto con la scuola che non si risolve devolvendo il 3% del FUS, in assenza di programmi scolastici che non integrano l'insegnamento gli insegnamenti delle discipline performative all'interno della scuola. Longhi sottolinea, infine, l'importanza dei rapporti internazionali per i Teatri Nazionali e la necessità di chiarire il rapporto tra scuole di teatro e AFAM. Ruggero Sintoni [Accademia Perduta, Presidente Sezione Spettacolo dal Vivo Agis, Emilia-Romagna] vede con favore l'ipotesi di Mezzetti di una valutazione regionale dei progetti da finanziare, data la relazione e la conoscenza che i funzionari hanno delle realtà teatrali, conoscendo l'efficienza della regione Emilia-Romagna, ma si domanda cosa potrebbe accadere nelle altre Regioni con minore esperienza. Ritiene importante il lavoro di controllo e di monitoraggio che pur previsto dal DM 2014 non è stato effettuato, in quanto la sensazione per gli operatori è quella di essere in mano ad algoritmi. Laura Valli [presidente di C.Re.S.Co. – Coordinamento della Realtà della Scena Contemporanea] riferisce del recente incontro con il Ministro, il quale conferma che la proroga sarà di dodici mesi e che si metterà mano al FUS attraverso le consultazioni con le categorie. Segnala che le Residenze hanno avuto un peso consistente nella diffusione delle performing arts nei territori periferici dato che lo spettacolo dal vivo non ha bisogno solo della grande e piccola stabilità nelle città, ma di creare una sorta di "sistema linfatico" diffuso nel Paese, come hanno fatto le residenze. Il nuovo art. 43 del DM 2017, come già detto, altera il modello e rischia di impoverire i territori. Serve una regia dello Stato per impedire che si verifichino squilibri, come la mancata uscita del bando per le Residenze in Calabria. Dai diversi interventi nel dibattito che ne è seguito è emersa soprattutto la necessità di cambiare approccio e metodo sull'argomento delle competenze, dato che i temi sono gli stessi di dieci anni fa, per Patrizia Ghedini [ex-responsabile del Servizio Cultura Sport e Progetto Giovani della Regione Emilia-Romagna] e serve una strategia comune. Marina Visentini (Associazione ETRE) condivide con Laura Valli l'idea di Residenza come presidio culturale diffuso nel territorio della Regione. Scarpellini, commentando l'intervento di Mezzetti, nota che la rivendicazione di maggiori autonomie da parte di alcune Regioni è un processo che sta passando sopra la testa degli operatori e diventano quindi fondamentali le consultazioni con le associazioni a livello nazionale per avere il polso della situazione e

delle esigenze di reinvestimento. Donati rimarca la necessità di un centro forte, anche in tema di perequazione Nord-Sud, aiutando i più deboli del sistema come sostiene l'Art. 3 della Costituzione (che bilancia l'Art. 9 e l'Art. 33), superando le frammentazioni. Osserva che questi processi di cambiamento hanno bisogno anche di nuovi manager culturali, che devono essere umanisti prima che economisti, e di incubatori.

Torrenti cita esempi di corsi dedicati al management sul turismo culturale, incentrati sulla conoscenza della storia dell'arte assommata a elementi di economia aziendale. Riguardo agli incubatori, già attivati in aree importanti del paese, l'insuccesso delle società incubate causa sofferenza e insicurezza rispetto alla parte sperimentale dell'iniziativa.

Lucio Argano, vista la stratigrafia, che negli ultimi anni ha determinato un grande tiro alla fune tra centro e periferia, afferma che è necessario recuperare una convergenza di interessi e di obiettivi, qualsiasi cantiere si metta in atto, mediante un uso appropriato dei tavoli interistituzionali. Sarebbe anche utile cercare di ricostruire cosa è successo negli ultimi anni, per capire, per esempio, cosa hanno svolto i Teatri Nazionali. Mimma Gallina, pur comprendendo l'esigenza di autonomia delle Regioni, non si rassegna alla mancanza di uno standard minimo. Occorre evitare alcune anomalie, come l'uso finora fatto dei progetti speciali. Una delle ragioni della situazione attuale (con un calo del valore reale del FUS del 50% rispetto al 1985) è che gli operatori sono sempre sottomessi al ministro di turno, costruendo le proprie clientele. Il risultato è la svalutazione totale della funzione del rapporto con le istituzioni e del ruolo del teatro. Chiude Oliviero Ponte di Pino evidenziando che manca una logica sistemica all'intera discussione ed è evidente da quanto raccontato e proposto. Gli operatori, concentrati sul loro interesse immediato, non sono riusciti a esprimere un'efficace azione politica comune, ma anche al Ministero manca una strategia vera. Serve una visione coesa e un pensiero lungo.

Aggiornamenti

Nelle settimane successive all'incontro bolognese di cui è stata riportata una sintesi, tutto è ritornato di nuovo nel groviglio incerto di una nuova complessità.

Nel dicembre 2018 il Governo non ha chiesto alla scadenza la proroga della delega per la stesura dei Decreti attuativi del Codice dello Spettacolo, come aveva promesso, che pertanto è venuto meno. Questo nel silenzio assordante, "gattopardesco", dell'intero mondo dello spettacolo del vivo. Come Ateatro ha osservato nei suoi incontri, il tormentato Codice, pur con alcuni limiti, un'overdose di ambiti e l'incognita delle risorse per farne fronte, dopo 33 anni, dotava almeno l'intero settore di una strumentazione normativa organica.

Il Governo si è impegnato a riscrivere un nuovo provvedimento che, secondo una moda imperante da qualche tempo, non ha più forma autonoma ma è ricompreso in un decreto omnibus attualmente in discussione. Intanto lo scenario si è arricchito in questi giorni del vivace dibattito attorno all'autonomia delle Regioni, entrata nel vivo del confronto con il Governo con un percorso avviato da Lombardia e Veneto dopo un referendum consultivo favorevole, seguite a ruota dall'Emilia Romagna. Regionalismo differenziato, autonomia rafforzata (come chiesto dalla Puglia), resistenza delle regioni meridionali, timore di un divario tra nord e sud, il punto di caduta non appare scontato, né immediato e, comunque vada, investirà anche lo spettacolo dal vivo, quando si capirà se fa parte delle materie oggetto di autonomia (ora si parla di beni culturali) e sarà noto il testo complessivo della riforma. Nel gioco-forza delle diverse posizioni, mai convergenti e più spesso confliggenti, come l'incontro bolognese di Ateatro ha ben narrato, lo spettacolo dal vivo ha escogitato assetti resilienti ma anche tatticismi opportunistici. Lo stesso settore che negli anni ha affievolito ogni istanza, indebolendosi, perdendo credibilità, quindi legittimazione e potere contrattuale, assistendo alla lenta erosione dei mezzi ma anche dei fini.

In uno scenario così fluido, il processo di ridefinizione delle competenze Stato/Regioni/Città diventa ineludibile alla luce delle recenti novità in materia di spettacolo dal vivo, affinché il settore non rimanga ostaggio di un ennesimo, perenne, grottesco, gioco dell'oca.

All. 3.

Teatro nelle scuole e Codice dello spettacolo

(disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2019/02/08/bp2019-teatro-nelle-scuole-e-codice-dello-spettacolo-il-verbale/>).

A cura di Redazione Ateatro

Il verbale dell'incontro del 26 novembre 2018
Trascrizione a cura di Michela Lucia Buscema

Introducono Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino: Ateatro ha in corso serie di incontri intorno al Codice dello spettacolo, il cui compito è di accompagnare l'evoluzione del sistema teatrale italiano dal punto di vista legislativo.

Il Codice dello Spettacolo ha messo in campo tematiche fondamentali, bisogna cercare di far uscire lo spettacolo dal vivo dal suo universo autoreferenziale e metterlo in relazione spettacolo con altri comparti fondamentali, come il turismo, l'internazionale, la scuola.

All'interno dell'Codice dello Spettacolo vi è il seguente passaggio:

(...)introduzione di norme, nonché revisione di quelle vigenti in materia, volte all'avvicinamento dei giovani alle attività di spettacolo e finalizzate a creare un efficace percorso di educazione delle nuove generazioni, con riserva di un importo complessivo pari ad almeno il 3 per cento della dotazione del Fondo unico per lo spettacolo per la promozione di programmi di educazione nei settori dello spettacolo nelle scuole di ogni ordine e grado."

La norma fa riferimento a due leggi.

La legge 13 luglio 2015 dal titolo Riforma del sistema nazionale di istruzione e formazione e delega per il riordino delle disposizioni legislative vigenti prevede in due commi il potenziamento delle competenze nella pratica e nella cultura musicale, nella storia dell'arte, nel cinema, nelle tecniche e nei media anche mediante il coinvolgimento dei musei e degli altri istituti pubblici e privati operanti in tali settori e l'alfabetizzazione all'arte e alle tecniche e ai media di produzione e diffusione delle immagini. La legge 16 giugno 2017 "Piano delle arti" prevede tra l'altro il sostegno alle istituzioni scolastiche e alle reti di scuole per realizzare un modello organizzativo flessibile e innovativo di ricerca artistica, il supporto alla diffusione e poli di orientamento artistico, la promozione da parte delle organizzazioni scolastiche di reti di scuole di poliorientamento artistico, il potenziamento delle competenze pratiche e storico-critiche relative alla musica, alle arti e al patrimonio culturale. Quest'ultimo punto è interessante in quanto non si parla solo di laboratori teatrali nelle scuole, ma anche di competenze storico-critiche, di agevolazioni per la fruizione e di incentivazione per tirocini...

Come ha proceduto la discussione? È importante individuare i tipi di attività che si possono realizzare, per esempio in merito al cinema si prevedono festival, rassegne, interventi sulla comunicazione. Ma chi realizzerà queste attività? Come si dovranno stabilire i rapporti con le scuole? E dove? Ateatro ha chiesto un intervento introduttivo a Mario Ferrari.

Mario Ferrari (Pandemonium Teatro, Bergamo)

Abbiamo visto dei cambiamenti, delle accelerazioni nel legiferare su temi spesso tenuti ai margini come questi. Il governo non teneva conto delle autonomie delle Regioni. Oltre al Codice dello Spettacolo, sono stati siglati protocolli, per esempio quello tra Fita e MiUR. Peraltra la nuova legge è stata preceduta da una

storia quarantennale di circolari e normative sullo spettacolo, quella che si potrebbe definire “l’era Carmelo Rocca”, che alla scuola hanno indirettamente fatto riferimento, mettendo molta attenzione nelle circolari emanate su teatro, infanzia e gioventù. In quell’epoca, a partire dalla fine degli anni Ottanta, si sono creati i primi centri di teatro ragazzi e i centri di ricerca. Le circolari riguardanti il teatro ragazzi non potevano non coinvolgere le scuole in cui risiedeva il 90% del “pubblico”. Si trattava tuttavia di circolari che riguardavano le realtà spettacolari. La scuola si è sempre organizzata a prescindere dalle normative sullo spettacolo, che non la riguardavano: sono stati quarant’anni di collaborazione tra teatro e scuola nel vuoto di linee strategiche in materia, ma anche di strategie nazionali. In questi quarant’anni è nato e si è sviluppato il grande fenomeno dell’animazione teatrale, da cui sarebbero nate le cooperative che a loro volta, associandosi, avrebbero dato vita a un sistema riconoscibile di “teatro ragazzi”, che proprio nella scuola trova la sua interlocutrice. Questo sistema è nato dalla collaborazione tra imprese, artisti, organizzatori, operatori degli enti locali, giornalisti, scuole, docenti, quartieri. Il primo protocollo d’impresa risale all’84-85. Questo sistema viaggiava in parallelo ad attività autonome nelle scuole, organizzate da docenti, che riceveva una spinta dal mondo biblioteconomico. Negli anni Ottanta-Novanta il teatro ragazzi è un teatro per tutti, realizzato in luoghi divenuti teatrali e che prima non lo erano, capace di raggiungere le piazze più disparate, anche quelle di piccoli comuni. Lì nasce il decentramento teatrale, che vede il teatro e la scuola tra i principali protagonisti insieme agli enti locali.

Con gli ultimi due trienni nell’ambito del FUS sono state definitivamente certificate e pareggiate sul piano della dignità le offerte teatrali che vedono la scuola destinataria di un intero pezzo del teatro italiano. Ma che cosa significa la scuola come destinatario? La scuola è fatta da persone, non è un’entità astratta. Gli operatori mettono al centro i bambini, gli adolescenti e i docenti. Con i docenti è necessaria un’alleanza, che però oggi diviene sempre più difficile. Parlando di formazione e di attività laboratoriale e divulgativa, si parla ancora di adolescenti, un po’ meno di docenti, perché non vengono percepiti come formatori da formare.

Il rischio è che vengano meno il ruolo e la figura dell’artista. Il docente tuttologo è una stupidaggine, anche se molti ancora insistono su questa strada. Il docente è l’adulto mediatore che sceglie se e come ingaggiare una relazione con altri adulti che esercitano una determinata professione. Come rafforzare un rapporto virtuoso tra adulti che si rivolgono a un medesimo destinatario? Formando alunni e studenti perché facciano gli attori? O formando docenti perché facciano i registi? O passando ai docenti i fondamentali del teatro che poi verranno da loro declinati nei confronti di bambini e adolescenti? In Italia coloro che hanno esperienza del teatro ragazzi sono circa un milione e mezzo-due milioni di persone. Il 3% del FUS serve ad aumentare la fruizione e la partecipazione di bambini e ragazzi delle nostre scuole alle programmazioni di spettacolo? Altrimenti a cosa dovrebbe provvedere? Come vincolare un fondo che sta nel FUS ma viene affidato al MiUR? I meccanismi gestionali della scuola sono complicati, non esiste nemmeno una mappatura geografica delle scuole che sul territorio hanno vinto bandi. La cabina di regia tra MiBAC e MiUR dovrebbe ospitare le categorie anziché espellerle. Non servirebbe una maggiore professionalizzazione?

La specificità del destinatario è richiamata tre volte in tre commi successivi del Codice: non si è mai vista un’apertura così ampia. Vale però la pena ricordare alcuni dati: il 3% del FUS vale circa 10 milioni di euro. Nelle scuole pubbliche italiane ci sono 8 milioni di studenti, ovvero in media circa 1,25 euro pro capite. Ci sono 8520 scuole, e questo corrisponderebbe a 1173 euro a scuola (ma le scuole sono distribuite su 41.400 sedi, e a ciascuna sede toccherebbero in media 241 euro). Ci sono 700.071 docenti, e dunque sarebbero 16 euro pro capite. Le scuole dell’infanzia incidono per il 32,5%, la primaria per il 36,9%, la secondaria (le medie) per il 17,5% e le superiori per il 13%. E ci sono 800.000 studenti con cittadinanza non italiana (si parla di cultura e di spettacolo come valido strumento di integrazione). Dove e come utilizzare queste risorse, spendendole o investendole? Se si vuole investire, i temi sono due: selezione della collocazione delle risorse (tramite progetti, bandi, progetti condivisi o strumenti ex FUS tipo

Migrati) e selezione dei prestatori (parliamo di imprese o persone? È necessario creare degli albi?). Gli esperti vanno qualificati e bisogna trovare un sano approccio alle scuole.

Gianluca Balestra (Elsinor)

Richiamando l'iter di questi nuovi strumenti normativi, bisogna ricordare nel 2015 la legge sulla Buona Scuola. Indicava 8 punti su cui concentrare le attività: attività teatrale come parte integrante dell'offerta formativa, attraverso laboratori, collaborazione con enti esterni, una piattaforma multimediale, incentivi e agevolazioni e la giornata mondiale del teatro.

Nel 2016 nel protocollo MiUR MiBACT ne furono aggiunti altri, con l'obiettivo di portare gli studenti al teatro e al cinema attraverso un ruolo attivo dei ragazzi attraverso la formazione dei docenti, la nascita di rassegne e festival, la creazione di un festival nazionale del teatro nelle scuole e la promozione della giornata mondiale del teatro e della giornata mondiale dell'audiovisivo attraverso la creazione di bandi. Tuttavia l'applicazione di questi punti strategici è stata assolutamente vaga (ne sono esempi è l'App18, oppure i laboratori di teatro rivolti a docenti e proposti ai teatri). Elsinor realizza alcuni laboratori ma solo in scuole private che hanno fondi destinati a queste attività. La presenza di studenti a teatro la sera è risibile, intorno al 3% al massimo. Se ci si sposta al di là dell'hinterland milanese, la situazione è ancora diversa. Per esempio in Emilia-Romagna (la fonte di queste informazioni è il circuito regionale) il rapporto con i fruitori (gli studenti) è assolutamente sterile. Per cui una normativa nazionale a livello regionale trova grandi difficoltà di applicazione, e questo apre diversi scenari. Inoltre i soggetti formatori devono potersi attivare in almeno tre regioni. Come fa un circuito regionale a diventare soggetto formatore con queste difficoltà, visto che non può pianificare un progetto organico sul suo territorio?

Giorgina Cantalini (Scuola di Teatro "Paolo Grassi", Milano)

La Scuola Paolo Grassi in realtà non si sta occupando già di scuole, ma da un lato è intenzione creare dei percorsi di formazione aggiuntivi per gli allievi curricolari al fine di favorire competenze di pedagogia per l'insegnamento nelle scuole; dall'altra la scuola ha esperienza di istruzione non formale, attraverso corsi extra curricolari rivolti ai giovani, ma che più in generale offrono un servizio al territorio, in quanto mira alla crescita personale e all'utilizzo trasversale e integrato dei linguaggi espressivi e dei processi creativi a beneficio di settori e contesti, professionali, relazionali o educativi, che appaiono lontani e separati da quelli dell'arte. La formazione non-formale si distingue da quella formale (curricolare) e da quella informale (spontanea), in quanto come per la prima propone percorsi mediati e strutturati in contesti dedicati, ma come per la seconda le motivazioni di apprendimento sono intrinseche all'allievo e hanno lo scopo, oltre che di sviluppare abilità e conoscenze, di far sperimentare il tipo di gratificazione che si associa all'amore per una disciplina o alla passione per l'apprendimento in generale, quando alimentati. Leggendo il passaggio relativo al mondo del cinema in merito alle linee programmatiche e agli scopi didattici, ci si ritrova davanti alla richiesta di interventi sistematici e strutturati che vogliono riformare il paradigma di impartizione dei contenuti scolastici, nel delicato passaggio epocale che stiamo attraversando dalla carta stampata alle immagini e riformare in questo senso la formazione (dall'arbitrarietà dei segni scritti all'iconismo di quelli visivi).

È una sfida allora domandarsi in che maniera il mondo teatrale può aiutare a veicolare i contenuti scolastici: il mondo teatrale potrebbe per esempio diffondere la cultura letteraria attraverso l'oralità e l'esperienza fisica; favorire il rapporto con l'oggetto testo; spingere all'uso di tutto il corpo nell'apprendimento e nella conoscenza di sé; aiutare a comprendere l'architettura della narrazione drammatica; educare al linguaggio teatrale e alla performance.

Gli scopi didattici richiesti al mondo teatrale devono essere altrettanto sistemici e non satellitari. La vera domanda è: chi deve farlo? Non si tratta più di essere teatrante, ma un pedagogo capace di stare in scena e

di fornire ai ragazzi conoscenze che non si limitino solo alla semplice educazione al teatro.

Cristina Cazzola (Festival Segni d'Infanzia, Mantova)

Un aspetto fondamentale su cui riflettere: i teatranti sono competenti, ma la competenza e la passione per il loro mestiere fanno sì che diventi difficile trovare un accordo. Rispetto all'Europa, ci scontriamo con la complessità della relazione fra il mondo del teatro e quello della scuola e gli insegnanti. Come si può parlare di teatro insieme agli insegnanti? In Europa ci sono diverse esperienze. In diversi paesi un ente fa da tramite tra lo Stato e le municipalità. Quali titoli e come ci si mette d'accordo su come valorizzare l'esperienza? Perché l'esperienza teatrale dovrebbe valere come titolo. È interessante notare, lavorando con i ragazzi, che il coinvolgimento, soprattutto nella fascia degli adolescenti, non deve passare necessariamente attraverso le immagini: vogliono avere informazione e contenuti. Un obiettivo minimo da raggiungere potrebbe essere attivare progetti anche diversi fra loro, ma che aumentino nei ragazzi la capacità di rispondere alla domanda "cosa è il teatro?" senza che la risposta si limiti alla semplice recita o al suono di uno strumento musicale. Bisognerebbe seguire la logica di progetti che vengono scelti da enti che fanno da filtro avendo le competenze, tenendo conto anche di chi sceglie cosa fare (docenti, genitori?). In Norvegia per esempio ogni bambino deve lavorare ogni anno su uno spettacolo teatrale (scriverlo, vederlo, metterlo in scena, analizzarlo) con l'aiuto di un esperto.

Renata Coluccini (Teatro del Buratto, Milano)

Prima ancora di mettersi d'accordo, è necessario parlarsi e trovare percorsi comuni. Il teatro nella scuola è nel DNA di chi fa teatro ragazzi, il rapporto con la scuola è fondamentale. Non si può pensare di produrre per i ragazzi senza passare attraverso il filtro della scuola. Spesso per fare il formatore nella scuola è necessario avere supporti: pedagoghi, psicologi, educatori che aiutino a essere formatore nella scuola. Il teatro nella scuola è importantissimo come esperienza a partire dai piccolissimi, perché oggi le mappe educative della scuola non sono più sufficienti. Il teatro non deve mai essere al servizio della didattica e non è giusto che se ne parli solo quando si rimette in discussione la presenza del teatro nelle scuole perché una percentuale del FUS viene destinata a questo scopo. Bisogna parlare con le scuole e fornire agli insegnanti i giusti strumenti di discernimento, che permettano di basare le scelte non solo sulla convenienza economica. Il teatro ragazzi non può più essere il teatro scelto da chi non riesce a fare il teatro per gli adulti. Il teatro ragazzi è per prima cosa teatro. E allora perché questo 3% deve andare al MiUR?

Francesco D'Agostino (Manifatture Teatrali Milanesi e AGIS)

La sovrabbondanza di menzioni del teatro ragazzi nel Codice dello Spettacolo parte dalla totale assenza di riconoscimento del teatro ragazzi nel Decreto tuttora in vigore. Per esempio le matinée nelle scuole devono essere limitate per i Teatri Nazionali e i TRIC. Il teatro per ragazzi deve comunque partire da una forma d'arte che è il teatro, cosa che non è per tutti scontata. All'estero il teatro nelle scuole ha perso il suo valore estetico: dobbiamo interrogarci sulla qualità del teatro per ragazzi che vediamo provenire dall'estero. Bisogna soprattutto pensare che abbiamo una nuova generazione di insegnanti che non è più quella che ha creato il teatro ragazzi, molti dei docenti di quelle generazioni stanno andando in pensione e bisogna formare questa nuova classe di insegnanti.

Davide D'Antonio (Associazione Etre)

Être ha avuto un incontro con il MiUR. Il 3% non passa dagli artisti ma attraverso i bandi nelle scuole. Sulla formazione, il Ministero sembra non voler prendere una posizione: non si parla di figure professionali con determinati requisiti che venga formata da una scuola (università, scuole civiche), e dunque si potrebbe ipotizzare che saranno le singole scuole a decidere e individuare autonomamente i propri formatori. Le scuole saranno in grado di farlo? Questo è sicuramente un grosso problema. Esiste un tavolo di discussione

tra Ministero e rappresentanti del mondo teatrale professionale e non professionale? Secondo il Ministero al momento non è ancora necessario. È importante invece unirsi, fare proposte condivise da più rappresentanti del mondo teatrale. Il Ministero ha chiarissimo quali sono i problemi, si aspetta proposte dal mondo teatrale. Tra l'altro il MiUR ha già incontrato anche la Fita.

Mimma Gallina

Il protocollo tra MiUR e Fita non fa però riferimento all'applicazione del Codice dello Spettacolo, ma all'alternanza scuola-lavoro e anche all'impiego degli studenti nell'interno delle compagnie amatoriali. Insomma, sembrerebbe che sul tema del Codice il mondo Fita non abbia ancora scavallato del tutto il mondo del teatro professionale. Non credo (non mi sembra plausibile) che queste possano essere le linee di attuazione del Codice dello Spettacolo in riferimento al 3% del FUS. A meno che il mondo del teatro professionale non si faccia del tutto scavalcare.

Elisa Rota (Cooperativa Alchemilla, che cura il progetto Laiv-in assieme a ETRE su affidamento di Fondazione Cariplo)

Laiv è un format condiviso tra teatro, docenti, studenti. Il progetto esiste da dodici anni ed è finanziato da Fondazione Cariplo per laboratori nelle scuole superiori. L'obiettivo del nuovo progetto è radicarsi ancora di più sul territorio (nello specifico, il territorio lombardo). I protagonisti del progetto sono le scuole e gli operatori teatrali: bisogna creare un partenariato con docenti e operatori che abbiano non solo competenze teatrali, ma anche competenze sul target di riferimento. Laiv sta lavorando con i laboratori in modo da valorizzare le competenze degli studenti, non solo le loro conoscenze. Le scuole non devono più lavorare per singolo docente: è necessario un lavoro di équipe che eviti i baronaggi, e allo stesso tempo non si potrà più lavorare con l'operatore singolo ma con un ente, al fine di dare ai ragazzi una pluralità di esperienze e una poetica condivisa. Altro aspetto fondamentale è il riconoscimento del ruolo dei ragazzi in tutte le fasi del laboratorio, dall'ideazione alla realizzazione fino alle ricadute. Da questa esigenza è nato il "project Work": dal laboratorio teatrale sono nate esperienze in cui sono state messe in campo le competenze degli studenti per poi realizzare attività sul territorio. E' nato così Laiv-in, con l'obiettivo di valorizzare le esperienze creando dei partenariati forti sul territorio tra scuole, territorio (operatori teatrali e musicali) ed enti locali, al fine di creare maggiore sostenibilità non solo economica ma di sistema. La scuola può capitalizzare molte risorse perché ci sono le famiglie. La scuola non è un cliente, così come non lo sono i ragazzi: scuole e studenti devono essere dei partner.

Claudio Facchinelli (intervento scritto)

Si è ormai consolidata, nella pubblicistica specializzata, la differenza terminologica fra "teatro ragazzi" e "teatro della scuola". Con il primo si indicano le produzioni teatrali rivolte all'infanzia e alla gioventù; con il secondo si intende l'attività, principalmente laboratoriale, che prevede i bambini e i ragazzi come soggetti attivi.

Si tratta di ambiti distinti anche se, di fatto, coinvolgono spesso i medesimi professionisti, e più d'una sono state le occasioni di una loro interazione, reciprocamente feconda: a titolo di esempio citerei gli esempi storici di Marco Baliani e del Teatro del Buratto.

Personalmente mi sono confrontato con ambedue i mondi, approfondimento maggiormente il teatro della scuola, con una collaborazione, in passato, con Hystrio, e avendo curato successivamente, per una quindicina di anni, la rubrica Sipario scuola, appunto sulla rivista Sipario. Sono poi tuttora socio attivo, dopo esserne stato vicepresidente, di Agita, associazione per la diffusione del teatro nella scuola e nel sociale. Il riconoscimento formale da parte dell'istituzione ufficiale dell'importanza educativa e formativa del teatro della scuola si può risalire al Protocollo d'intesa relativo all'educazione al teatro, fra l'allora MPI, il dipartimento dello spettacolo e l'ETI, firmato a Roma il 6 settembre 1995, i cui principi furono ripresi e

ribaditi i documenti successivi, fra i quali cito con piacere quello, ancora interministeriale, firmato il 21 dicembre 2006, la cui prima bozza ho avuto il privilegio di redigere personalmente. Da quest'ultima iniziativa scaturirono, nel 2007 e nel 2009, rispettivamente a Viterbo e ad Assisi, due edizioni significative del Palcoscenico del teatro della scuola, organizzate dal MIUR che, nello spirito delle due intese precedentemente citate (ancora più esplicitamente espresso dall'ultima), intendevano superare la semplice rassegna – ancorché a carattere nazionale – rafforzandone la funzione di momento di educazione alla visione per i giovani, e di formazione per operatori teatrali e per insegnanti. Ricordo con emozione e riconoscenza che, in veste di formatore, ad Assisi partecipò anche il professor Sisto Dalla Palma. Accenno velocemente alle due scuole di pensiero presenti in Europa (e all'estero) sulle forme e i profili professionali deputati alla gestione del teatro della scuola. La cultura anglosassone prevede il drama teacher, un professionista formato in ambito universitario, con competenze sia teatrali sia psicopedagogiche. A questa forma si contrappone la tradizione latina del partnerariato: una conduzione a quattro mani di teatranti e insegnanti di scuola, opportunamente formati, allo scopo di lavorare insieme. Per una disamina delle due impostazioni, e per un approfondimento delle informazioni qui fornite sommariamente, invio il lettore interessato alla lettura del mio saggio *Dramatopedia – spunti di storia, etica e poetica per il teatro della scuola* (Edizioni Corsare, 2011).

A livello istituzionale, le vicende più recenti sono caratterizzate da uno stallo. La direzione generale per lo studente, ufficio competente in questa materia presso il MIUR, ha registrato una lunga vacatio del suo direttore, Giovanna Boda, trasferita per oltre un anno ad altro incarico. In tale periodo, chi ne ha svolto le funzioni non si è dimostrato particolarmente sensibile al tema del teatro della scuola. Nel frattempo era stato istituzionalizzato un tavolo di lavoro sul teatro della scuola – del quale formalmente farei parte, come delegato dell'ANCT (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro) – che però non è più stato convocato da tempo. C'è qualche speranza che, rientrata Giovanna Boda da alcuni mesi, qualcosa si rimetta in moto, e che il tavolo venga nuovamente convocato. Si tratta, tuttavia, di una compagine alquanto pletorica, cui si sono aggregati rappresentanti di enti, quali le associazioni di teatro amatoriale, sulla cui pertinenza alla specificità del teatro della scuola nutro qualche perplessità.

Adriano Gallina (docente di liceo a Varese e operatore teatrale anche nel campo del teatro ragazzi)

A ogni protocollo d'intesa il teatro ragazzi si eccitava. C'erano momenti iniziali di grandi focolari di attivismo, ma con effetti finali del tutto deludenti. Per quanto riguarda il 3% del FUS, nel mondo del teatro il grande timore è che tutto si concluda con "un nulla di fatto".

Già nel '95 si parlava di inserire, in merito al teatro nelle scuole, il cosiddetto "organico del potenziamento", ovvero coloro che sono entrati nel mondo della scuola con professionalità aggiuntive che potessero insegnare discipline dello spettacolo all'interno di tutte quelle scuole che in base alla loro autonomia decidevano di attivare percorsi di formazione. Tuttavia a fronte di un primo inserimento "d'ufficio" di questi docenti (coloro che avevano superato i concorsi), si chiese alle scuole di indicare quali fossero i percorsi di studio rispetto ai quali avessero bisogno di insegnanti di potenziamento e la risposta fu del tutto inconcludente, in quanto fortemente legata alla necessità di dare lavoro ai docenti in organico. Siamo in una situazione per cui l'alternanza scuola-lavoro, fiore all'occhiello della Legge 107, è stata derubricata da tutti i programmi con un taglio tra i 46 e i 60 milioni di euro sui prossimi anni, che verranno sottratti dal MIUR alle scuole come finanziamento alle attività di alternanza scuola-lavoro. Dobbiamo cercare di individuare criteri di selezione che discriminino quantomeno la professionalità di chi opera nel mondo della scuola come formatore, non in termini qualitativi ma in termini strettamente giuridici (chi forma non solo deve avere i titoli ma anche agibilità, partita IVA, costituzione legale), in un momento di totale confusione del MIUR, dove domina il "navigare a vista" a cui sono costrette le scuole.

Valentina Kastlunger (Zona K, Milano)

Se ci fossero delle risorse disponibili da parte del MiUR, dovrebbero incrementare meccanismi che già esistono. La scuola certamente non può premiare nei bandi chi costa meno. Forse bisognerebbe stabilire dei prezzi standard degli operatori per cercare di salvaguardare la qualità. Si potrebbero studiare modalità di accesso alle scuole che premiano la continuità, che a volte i bandi non garantiscono. Allo stesso tempo i bandi rischiano di costituire un ostacolo per le giovani realtà che tentano di accedere alla possibilità di operare nelle scuole e falliscono perché semplicemente non sanno approcciarsi al mezzo bando e alla sua compilazione. Il problema della formazione: bisognerebbe optare per fondi che garantiscano la formazione permanente dei docenti, e questo garantirebbe un circolo virtuoso anche alle realtà teatrali che da anni si impegnano in questa attività. È necessario infine domandarsi quanto i laboratori teatrali nelle scuole influenzino la presenza degli studenti la sera a teatro. Non è forse necessario pensare anche a percorsi di visione, oltre che a laboratori teatrali?

Stefania Marrone (C.Re.S.Co.) (intervento scritto)

La “questione 3%”: il più delle volte quest’anno l’abbiamo chiamata così. Per velocità, per concretezza – visto che si parla di risorse – ma anche probabilmente perché non abbiamo in merito molti altri elementi identificativi. Sappiamo che la Legge sullo spettacolo dal vivo 175/2017 prevede che il 3% delle risorse del FUS sia destinato all’avvicinamento delle nuove generazioni alle discipline dello Spettacolo dal vivo. Questo ha dato spazio a legittime perplessità all’interno di un Comparto che ogni anno intona all’unisono la richiesta di incremento delle risorse, e si trova invece davanti a una possibile decurtazione, soprattutto stando all’esigenza paventata dal MiBAC di affidare direttamente il 3% al MiUR che è in contatto diretto con le scuole, lasciando a tutela della regolamentazione dell’utilizzo di questi Fondi il tavolo interministeriale MiUR-MiBAC.

C’è un condivisibile desiderio del comparto che il 3% non venga sottratto al FUS. C’è dall’altro lato la necessità di un dialogo con un MiUR che, in vista della “questione 3%”, ha manifestato apertura al confronto con gli operatori.

Il Tavolo Formazione di CRESCO è stato ricevuto dalla dottoressa Serinelli il 21 dicembre 2017 ed è subito emerso il desiderio/bisogno del MiUR di avere un’interlocazione con un comparto unitario, capace di camminare insieme, allineando le priorità e portando avanti richieste univoche. La dottoressa Serinelli ha ripetuto pubblicamente l’invito durante l’incontro di Assitej Informa a Lecce nel settembre 2018. Muoversi compatti non vuol dire seguire ciecamente una linea, ma elaborarla insieme con un processo partecipato. Il 9 febbraio 2018, durante l’incontro organizzato a Firenze da C.Re.S.Co. sui Decreti attuativi, è stato dedicato un tavolo alla formazione, a cui naturalmente erano presenti sia promotori che soggetti esterni. Il tavolo interno è diventato un tavolo allargato. Non ne è nato un documento, ma piuttosto una scaletta di punti irrinunciabili.

Abbiamo innescato poi un dialogo con Astra e con Assitej, che consideriamo tra gli interlocutori preziosi per elaborare un pensiero che possa essere fondante di una relazione solida col MIUR, un dialogo che in questo momento è tutto da costruire.

Siamo partiti dal presupposto, condiviso con i 135 promotori CRESCO e con le altre realtà facenti parte del tavolo allargato, che rispetto alla formazione tutti noi abbiamo almeno una priorità condivisa: il riconoscimento del valore della nostra professionalità. Questo ci rimanda al bisogno del comparto di definire (cioè di qualificare) l’identità del formatore teatrale.

Di questo crediamo si debba dare atto alla questione 3%: ci ha messo davanti a uno specchio, ha permesso incontri come questo, in cui gli operatori si interrogano insieme sul valore della relazione fra teatro e scuola. Ci siamo ritrovati a constatare non solo quanto incide la formazione teatrale sullo sviluppo della coscienza dell’individuo (con il bisogno di raccontarlo al MiUR), ma anche quanto incide l’incontro con la comunità (o con fasce di essa) sulla pratica artistica di una compagnia (con il bisogno di ricordarci qual è il senso che ci spinge ad occuparci di formazione). Siamo arrivati a pensare, là dove si punta a una

regionalizzazione della Scuola (e quindi dell'offerta formativa rivolta alle nuove generazioni), che la nostra transregionalità è un valore aggiunto inestimabile.

Da un lato è necessario un lavoro congiunto sui Decreti attuativi che porta naturalmente all'interlocuzione con il MiBAC. Dall'altro lato crediamo sia fondamentale il dialogo con il MiUR, che passa attraverso la definizione dell'identità del formatore teatrale, per offrire una risposta alle linee guida del MiUR 2016, che invitano i Dirigenti Scolastici a servirsi per i PON prioritariamente dei docenti interni, anche per la formazione trasversale.

In qualunque modo condurremo la partita dei Decreti attuativi e del 3%, resterà aperta per esempio la questione PON (fondi europei di competenza delle Scuole), con i quali credo che ognuno di noi abbia avuto modo di incontrarsi e di scontrarsi. C'è chi ci ricorda che c'è vita oltre il FUS. C.Re.S.Co. ha steso una prima bozza dei requisiti identificativi del formatore, che naturalmente siamo pronti a sottoporre all'attenzione di chi ce lo chiederà.

Se e quando la leggerete, vi chiediamo per un attimo di pensare alla suggestiva circostanza che la richiesta di compattezza ci è arrivata da un Ministero che non è il nostro interlocutore di riferimento.

Fabio Naggi (As.T.Ra.) (intervento scritto)

Di fronte alla possibilità che, con il Codice dello Spettacolo, trovi applicazione la destinazione del 3% del FUS a programmi di diffusione dei linguaggi artistici nella scuola, il mio intervento suggerisce un approccio pragmatico, per verificare quali programmi, con caratteristiche potenzialmente simili, siano già fin d'ora attivi, in modo da comprendere i possibili punti – in negativo o in positivo – sui quali riflettere nel momento in cui sarà nostro compito interloquire con l'Amministrazione e collaborare alla scrittura del Decreto che renderà attiva la norma prevista dal Codice.

A questo proposito, la Legge della Buona Scuola ha previsto il Piano delle Arti, tradotto nel D.L. 13 aprile 2017 N°60. Da qui una concreta operatività, attraverso bandi che prevedono oggetti di attività, soggetti attuatori, criteri di distribuzione a livello regionale delle risorse, ulteriori criteri di attribuzione. Una prima lettura dei bandi emanati in capo a tale azione, suggerisce due punti focali, anch'essi da approfondire, non avendone in questa sede il tempo necessario.

Il primo è quello relativo alla definizione e conseguente riconoscimento del profilo professionale. Questione complessa, perché la realtà è composta da un'ampia platea di operatori di alto livello professionale, i più dei quali possiedono una esperienza acquisita sul campo, nel corso di una pluridecennale attività di confronto, collaborazione e partenariato con la scuola. Occorre dunque ragionare su criteri che consentiranno di comporre il profilo dell'operatore teatrale nella scuola a partire dalla necessità di riconoscere e comprendere tale platea. Capire se oggi, per esempio nei meccanismi legati ai PON, questo sia possibile o meno vale quale cartina di tornasole del lavoro da fare.

Il secondo tema è relativo all'accreditamento, ovvero al riconoscimento necessario ai soggetti per partecipare ai bandi o, comunque, ai piani di azione possibili. Usiamo dunque in questo caso un'accezione ampia del concetto, ben sapendo che esistono già ora traduzioni concrete del tema, come le norme che regolano l'accreditamento che abilita alla presentazione di progetti di formazione docente – su piano regionale o nazionale – nel solco di quanto previsto dal Piano nazionale di formazione. Entro questa cornice generale, ci sembra di poter riconoscere nell'accreditamento – forse rischiando la semplificazione – lo spazio concettuale e normativo ove valorizzare il sistema delle imprese, dichiarando così il loro ruolo come luoghi ove singoli operatori possono trovare e creare, in virtù dell'associarsi tra loro, un contesto di tutele a continuità dell'azione, nonché di crescita della cultura professionale individuale e di quella imprenditoriale. Le condizioni di accesso dovrebbero dunque tenere in forte considerazione il profilo imprenditoriale dei soggetti candidabili, con una precisazione. Io che intervengo a nome di As.T.Ra., dunque dell'associazione che rappresenta le imprese per le quali il rapporto tra il teatro e la scuola è un fatto identitario e metodologico preciso, dico con chiarezza che l'intero spettro dell'imprenditorialità del teatro –

così come quello della musica, della danza, del circo contemporaneo – debba portare la propria specifica esperienza nel rapporto progettuale con la scuola, ma a un patto: che non ci si improvvisi, che non ci si scopra d'un tratto, solleticati dalla prospettiva di risorse dedicate, operatori artistici in grado di operare nella scuola. Se per crescere come individui occorre mangiare il pane di molti forni, i fornai non devono essersi improvvisati tali la notte prima. Soprattutto pensando a chi il pane è destinato: bambini, ragazzi, giovani. A questo dovranno porre attenzione i criteri di accesso cui occorre lavorare. Il prossimo passaggio dirimente la norma relativa al 3% del FUS sarà il momento di scrittura del relativo decreto attuativo, i cui tempi sono conseguenza dell'iter di nuova presentazione del Codice dello Spettacolo, da poco decaduto. Sarà importante che tale scrittura avvenga, sul versante istituzione, in un dialogo interministeriale tra MIBAC e MIUR, allo scopo di raggiungere un accordo quadro che comprenda, pur nella distinzione dei reciproci ruoli, il comune obiettivo di diffondere i linguaggi artistici nella scuola secondo criteri di professionalità e imprenditorialità.

Sul versante degli operatori, invece, As.t.Ra è parte diligente perché l'intera AGIS – Federvivo – con uno sguardo dunque unitario e rivolto anche a musica, danza e circo contemporaneo – sia, come naturale, l'interlocutore di simile processo.

Barbara Pizzo (Assitej Italia)

Il tema del rapporto tra arte ed educazione sta molto a cuore ad Assitej. L'80% degli associati è professionalmente impegnato nel teatro ragazzi da oltre dieci anni.

Bisogna favorire la fruizione di spettacoli teatrali non solo per i ragazzi ma anche per le famiglie, gli insegnanti, la partecipazione a percorsi laboratoriali, la strutturazione di percorsi di ricerca di carattere storico, archivistico, lo stimolo a una nuova critica dedicata al teatro per bambini e ragazzi dove il fare non prescinda mai il vedere. Rispetto alla questione del 3%, è importante segnalare l'opportunità che rappresenta per le realtà professionali attive nel teatro ragazzi. L'opportunità reale è la possibilità di innescare un proficuo dialogo interassociativo e di conseguenza una efficace relazione con il MiUR attraverso una rappresentanza il più possibile ad ampio spettro seppur specifica, senza però porsi in una relazione però frontale con il Ministero. È una chiamata alle arti, non alle armi. Bisogna co-costruire, si può essere parti di un progetto condiviso.

Mimma Gallina

Una brevissima sintesi dei molti punti in comune (trasversali), che sembra utile riepilogare.

C'è un problema di idee, di linee guida, di che cosa si vuole fare, senza dimenticare che questo 3% è sul FUS. C'è un problema di multidisciplinarietà all'interno di questo ragionamento.

C'è un problema di risorse. Le risorse per lo spettacolo e per applicare il Codice dello Spettacolo non sono sufficienti. Ateatro ha elencato le missioni aggiunte dal codice dello spettacolo per attuare le quali è assolutamente necessario e irrinunciabile un incremento del Fus, e è comunque inaccettabile che il 3% finisca col ridurre la disponibilità al complesso del settore.

Bisogna anche considerare che ci sono altre linee di intervento del Miur che dovrebbero/potrebbero integrare questo fondo, che per non essere disperso non può essere la sola risorsa e richiede una logica di investimento

Un punto sollevato in molti interventi è quello del partenariato. Si devono trovare le giuste modalità di collaborazione fra il mondo della scuola e professionisti e organizzazioni del teatro e quello della qualificazione professionale con riferimento tanto ai singoli operatori che alle organizzazioni.

In collegamento al tema della qualifica, se la responsabilità resta in capo alle singole scuole bisogna che ci siano indicazioni chiare, per garantire il livello qualitativo degli interventi e evitare baronie baronie. A questo proposito sarebbe fondamentale Un documento condiviso da parte delle diverse organizzazioni.

Interventi dalla sala

Paola Manfredi (Teatro Periferico, Cassano Valcuvia)

Sono tante le persone che lavorano e si scontrano con il grande problema del “Chi lo fa questo lavoro?” Non certo gli insegnanti, anche se molte sono le scuole che stanno aprendo bandi per insegnare teatro al personale interno. Il secondo problema è “la preparazione universitaria teatrale”. Il teatro lo si deve fare, non si può solo studiare. Va bene che il processo è importante, ma non bisogna dimenticarsi di quanto conti l'estetica. L'educazione alla bellezza è importante: ai ragazzi interessa anche l'esito. C'è un pregiudizio nei confronti di questo lavoro, ci sono bandi nelle scuole che fanno spavento, in cui vincono le compagnie amatoriali oppure quelle che propongono tariffe di 15 € l'ora. La qualità è importante. Oltre gli operatori, ci sono anche gli insegnanti. Gli insegnanti oggi trasmettono competenze, non conoscenze. Il teatro si trova davanti a degli insegnanti con cui bisogna imparare a confrontarsi.

Elena Guerrini (autrice, attrice e insegnante elementare)

Da quest'anno insegno in una scuola elementare. Durante la programmazione e la decisione sui bandi di attività extracurricolari, arrivati al teatro mi è stato detto che la mia laurea DAMS non era un titolo sufficiente per insegnare teatro. L'impegno di fare teatro ai ragazzi è stato dato alla docente con diploma di psicomotricista. Qual è il titolo per poter insegnare teatro nella scuola?

Claudio Facchinelli

Per sei-sette anni ho finanziato laboratori teatrali nei licei e ho trovato nei teatri i miei studenti. Uno degli obiettivi è far fare e far vedere il teatro. C'è un versante di educazione alla visione e un versante critico. Nell'ultimo tavolo di lavoro con il Ministero è stata invitata anche l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro.

All. 4.

Il lavoro culturale e nello spettacolo

(disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/06/17/dizionario-2020-il-lavoro-culturale-e-nello-spettacolo/>)

A cura di Patrizia Cuoco

Il Covid-19 ha evidenziato le fragilità dello spettacolo dal vivo

Sotto la lente di ingrandimento del Covid-19, il valore e i problemi del lavoro culturale e nello spettacolo hanno avuto una grande esposizione mediatica. Con la chiusura dei teatri, dei cinema e dell'intera filiera produttiva di spettacoli, film e audiovisivi, i lavoratori soffrono in misura esponenziale la loro precarietà.

Si sono susseguiti appelli, ripresi da articoli, rubriche di programmi radiofonici e televisivi che hanno argomentato il valore della cultura, dell'arte e degli artisti. Di questi si è sottolineata ripetutamente la condizione di lavoratori: un fatto di cui evidentemente l'opinione comune non ha contezza.

Con i decreti "Cura Italia" e "Rilancio", le imprese dello spettacolo dal vivo hanno ottenuto l'accesso alla cassa integrazione e i lavoratori sono stati contemplati come categoria professionale specifica nell'erogazione dei "bonus" previsti per i numerosi lavoratori precari.

Tutto bene, dunque? No, non tutto bene:

perché la gran parte degli artisti e dei tecnici ha subito la **risoluzione anticipata dei contratti** in corso e le imprese hanno utilizzato la cassa integrazione per i lavoratori a tempo determinato in misura marginale;

perché i numerosi lavoratori autonomi del settore **non hanno accesso alla cassa integrazione e neppure all'indennità di disoccupazione;**

perché i **rapporti di lavoro** che gli artisti e i tecnici avevano già definito, ma non ancora sottoscritto, **non hanno avuto seguito con il protrarsi del lockdown.**

A causa di un evento straordinario e imprevedibile, i lavoratori dello spettacolo hanno sofferto l'aggravarsi estremo delle difficoltà in cui si dibattono da sempre. Il termine più usato dai commentatori per descrivere la loro condizione è stato fragilità.

Il sofferto e conclamato riconoscimento di questa fragilità dovrebbe motivare tutti gli interlocutori coinvolti - il Parlamento e il Governo, e l'intero settore con le sue rappresentanze intermedie, le imprese ad iniziativa pubblica e privata e non ultimi i lavoratori - a portare l'attenzione anche oltre l'emergenza del presente, verso **una riforma legislativa organica:**

che contempli **l'eterogeneità e la mobilità dei numerosi mestieri della cultura e dello spettacolo**, in sintonia con l'evoluzione dell'organizzazione delle imprese e della produzione delle attività;

che disponga un **welfare** adeguato alle loro condizioni sia peculiari che attuali.

La legge 22/11/2017, n. 175 - "Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia", che contempla nel suo complesso disegno di riforma anche il rapporto di lavoro nel settore dello spettacolo, è rimasta inattuata e i decreti che disponeva venissero adottati entro il novembre 2018, sono stati riproposti recentemente con un disegno di legge all'esame del Parlamento. Questa volta il percorso giungerà a compimento? E in quanto tempo? Le delusioni precedenti non alimentano l'entusiasmo, ma l'occasione deve essere colta elaborando proposte concrete.

Un settore frammentato

Nonostante la mobilitazione del settore di fronte allo shock della completa interruzione delle attività, anche in questa occasione non si è mostrata una coesione trasversale tra i lavoratori di tutti gli ambiti e di tutte le discipline. Non si è realizzato neppure un dialogo fattivo tra gli organi di rappresentanza delle imprese e dei

lavoratori per trovare una mediazione nell'applicazione dell'articolo 19 - forza maggiore del CCNL per il personale artistico, tecnico e amministrativo scritturato.

L'azione congiunta degli operatori e dei lavoratori dovrebbe superare la denuncia e la rivendicazione per individuare attraverso il confronto suggerimenti concreti di cambiamento della legislazione e della gestione dei rapporti di lavoro. Tutti i mestieri di tutte le arti scontano difficoltà simili, gli obiettivi sono comuni. Coltivare prima di tutto l'eccezionalità dell'artista, la specificità di ogni singola arte, di ogni singolo mestiere, ed anche della loro declinazione in contesti e esperienze diversi, non ha contribuito al riconoscimento del lavoro nello spettacolo, delle sue caratteristiche e degli interventi di protezione sociale che ne dovrebbero conseguire.

Con il progetto le Buone Pratiche del Teatro 2018-2019, Ateatro ha affrontato, tra gli altri, il tema del lavoro culturale e nello spettacolo. I contributi raccolti nel corso di numerosi confronti sono documentati dal libro *Attore... ma di lavoro cosa fai? Occupazione, diritti, welfare nello spettacolo dal vivo*, a cura di Mimma Gallina, Luca Monti, Oliviero Ponte di Pino (Franco Angeli Editore). Da questi contenuti riprendiamo il filo della nostra riflessione sulle condizioni del lavoro culturale e nello spettacolo.

Legiferare con una visione d'insieme, aggiornare, fare ordine

I decreti attuativi del Codice dello spettacolo dal vivo non possono presumibilmente ricomprendere una riforma organica del lavoro e del welfare nello spettacolo, perché i suoi addetti operano contemporaneamente e sviluppano la loro carriera in tutti gli ambiti dello spettacolo, dunque anche nel cinema, nella televisione, nella radio. Esercitano il loro mestiere in tutte le forme di riproduzione e diffusione dello spettacolo che la tecnologia consente e l'esperienza dell'epidemia in atto lo sta dimostrando. Lavorano regolarmente anche nella pubblicità, nella formazione e nella vasta area del "Teatro sociale e di comunità" (vedi l'incontro <http://www.ateatro.it/webzine/2018/03/02/bp2018-verso-le-buone-pratiche-del-lavoro-teatro-performance-e-arti-partecipative-un-nuovo-crocevia-disciplinare-e-professionale/>). Come si legge nel documento del gruppo di lavoro dedicato al teatro sociale, presentato alle #BP2019 Per una politica dello spettacolo (Milano 30 marzo 2019):

"Il teatro sociale e di comunità è una pratica teatrale in cui equipe di artisti, professionisti di teatro e di promozione del benessere delle persone operano in maniera interdisciplinare con gruppi e comunità di cittadini – spesso svantaggiati – e realizzano percorsi teatrali, performance e progetti con finalità culturali, civili, artistiche e di benessere psicosociale.

*Con il termine teatro sociale e di comunità si intende dunque definire quell'insieme diversificato di pratiche teatrali, performative e artistiche di inclusione sociale volte a promuovere un modello alternativo e resiliente di benessere e di cura (nell'accezione solidaristica del **to care**), a partire da una specifica ricerca teatrale che, sul piano del linguaggio e dei contenuti, ha come suo principale obiettivo ridare voce e visibilità a chi è stato marginalizzato, tutelare le fragilità, le fasce deboli e le minoranze, rimettere al centro del dibattito pubblico il tema dei diritti, dell'uguaglianza e dei beni comuni, promuovere l'importanza della comunità educante nei processi formativi delle nuove generazioni, rafforzare gli equilibri di sostenibilità con l'ambiente e con i luoghi dell'abitare, rigenerando in senso partecipativo gli spazi urbani."*

Una legislazione organica deve ricomprendere il lavoro degli artisti e degli operatori culturali in tutti gli ambiti produttivi in cui operano e deve essere concepita in armonia con le leggi che investono il settore della cultura e dello spettacolo con norme che intervengono in modo diretto e indiretto sull'organizzazione e i relativi rapporti lavoro delle imprese:

La riforma del **terzo settore**, nel cui ambito possono rientrare le imprese culturali e dello spettacolo che scelgono di configurarsi come "impresa sociale".

L'istituzione dell'**impresa culturale e creativa** e gli interventi di promozione e sostegno che a questa saranno destinati.

L'insieme complesso delle disposizioni emanate nel tempo che riportano nell'alveo della Pubblica Amministrazione le imprese partecipate o controllate dalle Regioni e dagli Enti Locali, dopo un faticoso cammino verso l'efficienza della privatizzazione. Le **imprese della cultura e dello spettacolo a iniziativa pubblica** lamentano da tempo il ginepraio di norme in cui devono districarsi, sostenendo oneri ingenti per economie che non possono avere redditività economiche rilevanti, e gli ostacoli che soffrono nella gestione delle attività.

Gli interventi legislativi per il mondo delle **partite IVA** non organizzate in ordini o collegi: dall'istituzione del Fondo Gestione separata dell'INPS allo Statuto delle professioni non regolamentate entrato in vigore nel 2013. Se si intende conservare l'eccezione che sin dall'istituzione dell'ENPALS garantisce ai "lavoratori autonomi dello spettacolo" una protezione previdenziale e assistenziale analoga a quella del lavoro dipendente è necessario aggiornarla, precisandola senza contraddizioni con le altre disposizioni che intervengono sul lavoro autonomo. La vasta platea di lavoratori indipendenti, attivi in gran parte nei variegati segmenti della produzione culturale, che caratterizza l'attuale mercato del lavoro, esprime istanze e denuncia criticità uguali a quelle degli artisti e dei tecnici dello spettacolo.

Professionisti e dilettanti

Il dilettantismo è molto diffuso nella cultura e nello spettacolo, così come nello sport: compagnie amatoriali, cori, bande, ma anche i saggi delle scuole, le rievocazioni storiche, eccetera. Le disposizioni in materia di obblighi e oneri assicurativi che distinguono il dilettantismo dal rapporto di lavoro, dovrebbero essere ordinate e precisate. Le condizioni di esonero dovrebbero essere stabilite con una visione d'insieme di questo mondo, aderente alla sua attuale realtà, superando disposizioni suscettibili di interpretazione o parziali come la norma spot di esenzione contributiva per le esibizioni musicali e di intrattenimento che venne introdotta nel 2006 e modificata nel 2007 con la legge n. 222.

A ciò si aggiunga che l'evoluzione delle discipline artistiche sperimenta ormai da tempo spettacoli e performance che coinvolgono attivamente i cittadini: le arti e il teatro partecipati e il teatro sociale, già in precedenza richiamato. Si tratta di un patrimonio prezioso della nostra produzione culturale che non dovrebbe essere ostacolato da complessità burocratiche e obblighi non utili alle persone coinvolte e costosi per organizzazioni che gestiscono economie povere. Si possono dare eventi pubblici e a pagamento in cui professionisti dello spettacolo retribuiti si esibiscono insieme a cittadini. La sicurezza e il rischio di infortunio di questi ultimi devono certamente essere tutelati, ma non è necessario imporre agli organizzatori il costo delle assicurazioni di cui eventualmente essi godono già.

Da più parti si lamenta la proliferazione dei contratti nazionali di lavoro e questo fenomeno riguarda anche il mondo dello spettacolo. Un passo avanti nella direzione di un riordino è stato fatto nell'aprile 2018 con la firma del CCNL per i dipendenti dei teatri che ha riunito due contratti nazionali che in precedenza regolavano separatamente il rapporto di lavoro nei teatri privati e in quelli a iniziativa pubblica.

E' una direzione da perseguire anche a riguardo della contrattazione integrativa aziendale, rilevante nelle imprese a iniziativa pubblica e soprattutto nelle Fondazioni Lirico Sinfoniche. L'area complessa ed eterogenea del lavoro discontinuo e flessibile e quella dell'imprenditoria privata volta al lucro richiedono la massima attenzione delle organizzazioni dei lavoratori; viceversa il confronto con le imprese partecipate dalla Pubblica Amministrazione, che sicuramente operano con migliore rispetto dei contratti e delle norme di tutela dei lavoratori, dovrebbe tenere in considerazione la loro missione per la collettività e la loro economia sostenuta dal finanziamento pubblico, in ultima analisi dai cittadini.

Le peculiarità del settore

Le caratteristiche proprie dell'attività nella produzione culturale e dello spettacolo e le attuali condizioni di precarietà e disoccupazione:

*"Il lavoro culturale, tanto più nei mestieri del teatro, è ontologicamente flessibile, precario e creativo."
(Maurizio Busacca, "Il valore sociale del lavoro culturale e artistico", in **Attore... ma di lavoro cosa fai?**, cit.)*

Lo spettacolo dal vivo, il cinema, l'audiovisivo sono attività economiche a carattere discontinuo e stagionale; una condizione riconosciuta dalla legislazione vigente ormai da vecchia data, che peraltro sarebbe bene aggiornare e chiarire. Il rapporto di lavoro a tempo determinato è certamente coerente con questa caratteristica e le prestazioni dei lavoratori possono corrispondere sia alla natura del lavoro dipendente, sia alla natura del lavoro indipendente (partite IVA e co.co.co). Un lavoratore può esercitare il proprio mestiere alternando frequentemente queste diverse forme di lavoro. Questa caratteristica eterogeneità e flessibilità, che ovviamente deve avere adeguate protezioni, non è in sé la causa della marginalità e della mancanza di occupazione che gli artisti e gli operatori culturali denunciano.

*"Studi recenti mostrano fenomeni di deriva verso forme di lavoro precario e marginale, associate a insicurezza economica ... Sono sempre più numerosi i lavoratori la cui integrazione lavorativa non garantisce il pieno godimento delle tradizionali forme di protezione e rappresentanza sociale... è interessante riflettere in particolare sullo statuto del lavoro culturale, proprio per la sua caratteristica di coinvolgere uomini e soprattutto donne e giovani che vivono spesso una condizione di costante flessibilità e che fanno della loro versatilità, della loro capacità di reimpiegarsi e delle loro diverse identità professionali il loro punto di forza. ... "lavoro culturale": una densa nebulosa di accezioni ... che ... hanno a che fare con un mix eterogeneo di competenze ..., ma anche di aspetti come l'auto-imprenditorialità, le competenze manageriali, la capacità relazionale ... Una nebulosa che ... colloca il lavoro dell'operatore culturale in una zona ibrida tra lavoro e passione, tra tempo produttivo e tempo libero ... Una progressiva perdita di confini tra privato e professionale che contribuisce a rendere più forte la carica identitaria del mestiere vagheggiato o svolto, ma che contribuisce anche ad allentare il nesso tra prestazione lavorativa e adeguata remunerazione. Come se il fatto di lavorare per passione fosse già il giusto e sufficiente compenso. ... i lavoratori e le lavoratrici della cultura appaiono particolarmente esposti a fenomeni di deriva verso il lavoro marginale e dunque potenzialmente soggetti a un generale aumento dell'insicurezza lavorativa."
(Francesca Audisio e Caterina Croce, "Il futuro del lavoro e lo statuto del lavoro culturale", in **Attore... ma di lavoro cosa fai?**, cit.).*

I punti critici

La disoccupazione e la marginalità degli artisti e degli operatori culturali chiamano in causa questioni gravi:

L'aumento esponenziale dell'offerta di lavoro a fronte della contrazione e in ogni caso del mancato sviluppo della domanda di cultura in Italia. Una realtà che impone anche l'analisi e la revisione dell'offerta formativa per questi settori, nei suoi diversi segmenti istituzionali e ad iniziativa privata.

Le **criticità dell'istruzione** e la **svalutazione della cultura** nel nostro paese, a cui corrisponde il disconoscimento e l'inadeguata remunerazione del lavoro in questi ambiti.

Lo **scarso investimento pubblico nella cultura e nello spettacolo**, a cui si accompagnano criteri di erogazione dei finanziamenti che condizionano le scelte produttive e organizzative degli operatori e contribuiscono a generare distorsioni nell'offerta.

La **carenza di politiche attive** efficaci per la promozione e lo sviluppo della produzione culturale e artistica, nota dolente da antica data, nonostante nel "Programma Colao" di rilancio del paese si scriva: "turismo, arte e cultura brand del paese";

Il luogo comune dell'**auto-imprenditorialità** che da anni si offre ai giovani come soluzione professionale, spingendoli frequentemente all'avvio di imprese prive di concreti presupposti di sviluppo.

Il lavoro dipendente ha un costo superiore di quello autonomo e co.co.co anche nel settore dello spettacolo. Per il committente/datore di lavoro il lavoro autonomo e co.co.co ha un costo inferiore rispetto al lavoro dipendente e questo è vero anche per il settore dello spettacolo, nonostante il regime speciale di assicurazione obbligatoria per i lavoratori artistici e tecnici della produzione (oggi le categorie professionali del Gruppo A). Dall'istituzione dell'ENPALS negli anni '40 del '900, questi lavoratori, proprio in considerazione delle loro peculiarità, godono dell'assicurazione obbligatoria ai fini della pensione, della malattia e della maternità indipendentemente dalla forma del rapporto di lavoro con cui vengono impiegati da tutti i datori di lavoro/committenti. E' definita "tutela rafforzata" e ha sempre garantito una protezione sociale ai numerosi artisti titolari di partita IVA, ma da tempo non è più adeguata alla realtà del mercato del lavoro soprattutto perché non include sussidi nei periodi di non occupazione.

Il lavoro autonomo inoltre non è in ogni caso assicurato obbligatoriamente per gli infortuni sul lavoro e non ha accesso a forme di assistenza come gli "assegni familiari". Nell'insieme il ricorso al lavoro autonomo consente ai datori di lavoro/committenti un risparmio di circa 4 punti percentuali sul costo degli oneri sociali dovuti.

Anche il ricorso ai contratti co.co.co e alle prestazioni occasionali (pratica quest'ultima diffusa nei settori della produzione culturale e dello spettacolo) consente di ridurre il costo degli oneri sociali. Nonostante il regime speciale dell'ENPALS (tuttora applicato dall'INPS) precisi che l'obbligo assicurativo sussiste "indipendentemente dalla forma del rapporto di lavoro", frequentemente il lavoratore viene assicurato al Fondo Gestione Separata dell'INPS perché i versamenti contributivi a questo Fondo sono meno costosi (infatti gli iscritti godono di benefici assicurativi e assistenziali minori dei lavoratori dipendenti, nonostante il progressivo miglioramento realizzato con il "Jobs Act").

Oggi la gran parte dei lavoratori indipendenti, inclusi gli autonomi dello spettacolo, sono persone più deboli che in passato: trovano meno lavoro e sono meno remunerati.

La protezione sociale del lavoro: indennità di disoccupazione e diritto alla pensione

Il Ministero del Lavoro e l'INPS potrebbero certamente ottenere un maggiore rispetto delle norme vigenti con un controllo più diretto e capillare del comportamento dei committenti e datori di lavoro nella gestione dei contratti, contrastando sia il ricorso inappropriato alle diverse forme di lavoro indipendente, sia l'evasione contributiva. Il DURC non è uno strumento adeguato a questi scopi. E sarebbe efficace anche migliorare l'informazione dei lavoratori, soprattutto i più giovani. Questi interventi però non sono sufficienti.

La riforma del lavoro e del welfare è necessaria e urgente per lo spettacolo. Deve includere in modo organico tutte le forme di rapporto di lavoro e regolarle garantendo assicurazione e assistenza di pari livello. Se il costo degli oneri sociali è uguale per tutti i rapporti di lavoro, si può superare la disuguaglianza di cui soffre il lavoro flessibile e indipendente. L'obiettivo è coerente con il Nuovo Statuto del Lavoro, oggi all'attenzione del dibattito pubblico e che la CGIL porta avanti con una proposta di legge di iniziativa popolare. Il dibattito in corso sulla grave crisi del lavoro nella società si interroga su come superare la centralità del rapporto di lavoro dipendente nelle politiche di tutela del lavoro per riuscire a ricomprendere tutte le lavoratrici e i lavoratori negli interventi di assistenza e assicurazione del welfare.

Il 24 settembre 2018 Ateatro ha organizzato a Milano un incontro di approfondimento del welfare per il settore dello spettacolo a cui hanno partecipato oltre agli operatori, i parlamentari Roberto Rampi e Alessandra Carbonaro, Ferdinando Montaldi dell'INPS e Emanuela Bizi di SLC-CGIL ([Il video dell'incontro](#)). Tra gli argomenti trattati: l'**indennità di disoccupazione** e il **diritto alla pensione**.

Un'indennità di disoccupazione che includa l'eterogeneità del lavoro, di cui possano beneficiare anche i lavoratori autonomi e i dipendenti assunti con il contratto a chiamata

Ferdinando Montaldi nel suo intervento ha evidenziato le qualità della NASPI, così come rivista con il Decreto n.22 del 2015 e come questo sussidio spetti a chi ha perso involontariamente il lavoro e non sia conciliabile con l'esercizio della libera professione, essendo quest'ultima per sua natura caratterizzata da prestazioni e remunerazioni non quantificate in base al tempo lavoro. Il confronto con il regime specifico di "assurance chômage" per i lavoratori dello spettacolo applicato da tempo in Francia ha documentato l'esperienza di un sussidio erogato nei "periodi di non occupazione". Un presupposto diverso dalla "perdita involontaria del rapporto di lavoro". Un principio appropriato alla discontinuità dello spettacolo, che consentirebbe di includere i lavoratori occupati con contratto a chiamata, anche se assunti a tempo indeterminato. Un'indennità nei periodi di "non occupazione" per questi lavoratori sarebbe una virtuosa mediazione tra le ragioni dei detrattori di questa forma di rapporto di lavoro, che ne denunciano l'elevata alea di disoccupazione e quelle dei sostenitori che lo giudicano un modo efficace per contrastare il lavoro nero o in ogni caso irregolare.

Un'indennità per i periodi di mancanza di lavoro regolata nell'ambito di un Nuovo Statuto dei lavoratori dello spettacolo e degli operatori culturali potrebbe includere anche il lavoro autonomo aggiungendo ai requisiti e ai limiti temporali (durata del tempo lavorato e durata dell'indennità), requisiti e limiti di reddito. Una piattaforma informatica governata dall'INPS per il monitoraggio costante dell'andamento dell'occupazione di questi lavoratori, implementata dai lavoratori medesimi con l'obbligatoria comunicazione di tutti i rapporti di lavoro che instaurano, potrebbe probabilmente consentire una periodica erogazione dell'indennità a posteriori e in modo agevole.

Il diritto alla pensione compromesso dalla scarsa occupazione e dall'esigua remunerazione del lavoro

I dati disarmanti della durata media del rapporto assicurativo degli artisti iscritti al FPLS (Fondo pensioni lavoratori dello spettacolo) sono denunciati oltre che dai lavoratori, anche dall'INPS.

*"In base ai dati 2017 pubblicati dall'INPS, la durata media del rapporto assicurativo degli attori (ca. 70.000 assicurati) è pari a sole 16 giornate e per gli orchestrali (ca. 30.000) è pari a 43 giornate. Anche prescindendo dagli assicurati che svolgono queste prestazioni per poche giornate ... e che già svolgono rapporti di lavoro che comportano l'assicurazione IVS, difficilmente arriveremmo ad una media che si avvicini al requisito di legge (minimo 120 gg.). Il rischio è che, anche a fronte di 40 anni di lavoro, l'assicurato non maturi il requisito minimo per il diritto alla pensione... C'è quindi oggettivamente un problema di incoerenza tra i requisiti di legge e le effettive modalità di svolgimento delle prestazioni lavorative che necessita una soluzione. E che questo sia vero è testimoniato dalle richiamate condizioni finanziarie del Fondo pensioni lavoratori dello spettacolo: ca. miliardi di euro di patrimonio netto, con avanzi di gestione che ogni anno variano fra il 20 e il 40% delle entrate contributive. ..." (3).
(Ferdinando Montaldi, "L'adeguamento della tutela previdenziale dei lavoratori dello spettacolo. Fabbisogni e proposte", in **Attore... ma di lavoro cosa fai?**, cit.)*

L'INPS ha ipotizzato di accelerare la maturazione del requisito da parte dei lavoratori applicando un coefficiente di maggiorazione, volto a riconoscere per ogni giornata lavorativa un valore superiore a uno. Maggiorando il compenso soggetto al contributo previdenziale, questa soluzione comporta un aumento del costo degli oneri sociali a carico dei datori di lavoro/committenti e/o dei lavoratori. Da parte loro i lavoratori rivendicano il diritto a sommare i versamenti che hanno maturato nel Fondo Gestione Separata dell'INPS a quelli che hanno presso il FPLS. Una richiesta comprensibile considerando che i lavoratori dello spettacolo e gli operatori della cultura svolgono prestazioni eterogenee che li vedono frequentemente assicurati alternativamente in entrambi questi Fondi. L'INPS non considera praticabile

questa ipotesi perché il contributo previdenziale versato al Fondo Gestione Separata è inferiore a quello del FPLS. Questa richiesta invece potrebbe essere valutata nel quadro di una nuova legislazione orientata a ricomprendere l'eterogeneità e la mobilità del lavoro culturale e nello spettacolo.

Una indagine necessaria

Il problema dell'incongruenza tra i requisiti attualmente necessari per ottenere la pensione e l'elevata carenza di occupazione del settore è sicuramente complesso e di difficile soluzione. Le soluzioni devono essere individuate dopo aver condotto una preliminare e accurata analisi del Fondo Pensioni Lavoratori dello Spettacolo e delle conseguenze delle precedenti riforme pensionistiche del 1992 e del 1995.

Una ricerca selettiva sugli iscritti consentirebbe di precisare la durata media del rapporto assicurativo degli artisti. Si può presumere che il dato riveli ugualmente un numero di giornate contributive insufficienti, ma fotograferà condizioni più aderenti alla realtà dei lavoratori che svolgono in via esclusiva le professioni elencate nel Gruppo A del FPLS. I dati comunicati sino ad oggi dall'INPS e di altre ricerche sul lavoro in ambito culturale rischiano di dare un'informazione che svaluta la qualificazione professionale dei lavoratori dello spettacolo.

L'Osservatorio dello Spettacolo potrebbe condurre con l'INPS un'indagine per approfondire:

Il **numero delle persone assicurate** per la loro professione ad altri Fondi pensione e iscritte con poche giornate contributive per la partecipazione in via straordinaria a concerti o spettacoli e/o che svolgono un'attività dilettantistica;

Il numero delle **persone non residenti in Italia**, assicurate occasionalmente in applicazione della disposizione che impone l'assicurazione obbligatoria delle formazioni artistiche provenienti dagli stati extra UE con i quali l'Italia non ha stipulato convenzioni bilaterali (un obbligo il cui costo ricade di fatto sui teatri e sui festival italiani che programmano spettacoli internazionali).

Il numero delle **persone iscritte contemporaneamente al Fondo Gestione Separata dell'INPS**, comparando l'entità dei versamenti che hanno maturato in entrambi i Fondi.

Gli **effetti della riforma del 1992** che aumentò il requisito delle categorie artistiche e tecniche della produzione da 60 a 120 giornate contributive annue. A quando risale nel tempo la difficoltà degli artisti a maturare i requisiti?

La **sostenibilità** per questi lavoratori di un nuovo sistema volto ad accreditare un numero aggiuntivo di giornate contributive sulla base del compenso giornaliero percepito. Un metodo che riconoscerebbe il lavoro preparatorio che non viene contemplato nei contratti praticati in diversi ambiti produttivi, come la televisione e la radio, il cinema e l'audiovisivo, la pubblicità. A differenza dello spettacolo dal vivo in cui le prove sono tradizionalmente comprese nei contratti e quando non lo sono si tratta di pratiche irregolari oppure di concreta carenza di risorse (condizione quest'ultima denunciata dalle numerose piccole imprese autogestite).

Ripensare la distribuzione

(disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/05/18/dizionario2020-ripensare-la-distribuzione/>)

A cura di Mimma Gallina

La distribuzione, tradizione italiana e le mutazioni recenti

La “distribuzione” per il teatro italiano è sempre stata molto più che una funzione: è un aspetto costitutivo della tradizione italiana, in grado di determinare linguaggi e scelte artistiche, di disegnare le mappe mentali di generazioni di teatranti, di condizionarne la vita materiale e sociale, la stessa antropologia.

E' stato così dalle origini del teatro professionistico, per tutto il Novecento e fondamentalmente ancor oggi: anche se gli spettacoli non girano più come un tempo, la tournée resta fondamentale nell'immaginario della categoria. Lo si è visto con le recenti cancellazioni da Covid-19: il dolore per la cancellazione delle tournée che emergeva dai social è stato più profondo di quanto a volte meritasse il valore economico della perdita (individuale o di gruppo). La chiusura dei teatri e l'impossibilità di spostarsi è stata una ferita doppia. La tournée ha un valore simbolico, racchiude il senso al lavoro teatrale.

Senza le compagnie di giro (ovvero senza la diffusione a livello nazionale degli spettacoli), il teatro professionale, di tradizione o nuovo, il buon teatro *tout court* non raggiungerebbe tutto il paese: è il presupposto all'origine del finanziamento pubblico alle compagnie (l'articolo 3 si intreccia con l'articolo 9 della Costituzione) e – con accenti più impegnati socialmente - ha guidato il movimento per il “decentramento” che ha ridisegnato il sistema negli anni Settanta aumentando in misura esponenziale le “piazze” teatrali.

Nei decenni successivi la situazione è molto cambiata. Oggi molte compagnie vanno in tournée solo occasionalmente, molti spettacoli (spettacoli grandi e piccoli) restano in sede o fanno pochissime “date”, ma il sistema è tuttora percepito come nazionale. Sono sempre più numerosi i gruppi che si sono dati una sede (uno spazio pubblico, un luogo di lavoro o per laboratori), e che dunque hanno ritrovato radici, o hanno cercato di metterle. Altri hanno costruito collaborazioni che fossero il più possibile continuative, che potessero rappresentare un punto di riferimento.

Sono state spesso scelte organizzative ed economiche obbligate, ma hanno generato un sentimento positivo: la consapevolezza che la cura del “territorio” e del pubblico non è incompatibile con il nomadismo, anzi ne ha bisogno: perché il teatro è fatto di confronti e di incontri, di conoscenze in profondità e di scoperte.

E' su questa base che bisognerebbe ora rimeditare sulla funzione della distribuzione in termini realistici e sostenibili.

La distribuzione su ateatro

Queste vicende e questi cambiamenti sono stati al centro di molte delle riflessioni di ateatro (del sito e dell'associazione). Si è analizzata la distribuzione come funzione in crisi: il complesso delle organizzazioni e delle modalità per mettere in contatto la domanda con l'offerta (quelle tradizionali ma anche quelle più recenti) risultava il segmento più discutibile della filiera, l'anello debole fra una produzione (qua e là) vivace e un sistema di spazi che soprattutto negli ultimi dieci anni ha visto trasformazioni spesso radicali (nella visione, nella gestione, nella formulazione delle proposte al pubblico).

L'intero progetto delle Buone Pratiche è nato nel 2004 dalla necessità di mettere a fuoco le alternative, di stimolare la differenziazione dell'attività, di dare visibilità alla creatività organizzativa, a pensieri e metodi

nuovi in una visione allargata di “mercato”, in cui la diffusione degli spettacoli diventava *una* delle pratiche, ma tutta da ripensare: per molti ancora la principale, ma certo per nessuno ormai l’unica.

Negli anni, si è cercato di capire e di mettere a fuoco le caratteristiche e la dimensione della crisi.

Può essere interessante e utile ripercorrere quei ragionamenti.

Nel volume che documenta i primi dieci anni del progetto, *Le Buone Pratiche del Teatro. Una banca di idee per il teatro italiano*, su 140 buone pratiche presentate ben 21 riguardano la distribuzione (esclusivamente o assieme ad altre funzioni) con alcuni punti in comune.

“È uno dei segmenti della filiera più discussi alle Buone Pratiche, con numerose proposte da varie regioni d’Italia e il coinvolgimento di teatri, gruppi indipendenti, circuiti istituzionali e nuovi circuiti, formali e informali (molti dei quali si sono costituiti proprio in questo decennio). Si tratta di uno dei grandi nodi irrisolti nel nostro sistema teatrale, su cui hanno cercato di intervenire, con buona volontà ma non sempre con successo, numerosi progetti; il nodo si è complicato – soprattutto negli ultimi anni - a causa di problemi “etici” (la crisi economica compromette la correttezza dei rapporti), del mancato ricambio e della competenza di chi programma le sale. (pag.20)”.

In un contributo su ateatro.it del 28 febbraio 2004 [Un altro mercato è possibile?](#) (che è un po’ all’origine del progetto delle Buone Pratiche, che partirà pochi mesi dopo), Franco d’Ippolito raccontava il confronto con alcuni colleghi:

“Convenimmo su un eccesso di offerta che stava annacquando ogni discorso artistico. (...) Ci chiedemmo se gli spettacoli per vivere dovessero per forza girare e rispondendoci di sì spostammo l’attenzione allora su “quanto” e sul “e” devono girare, quasi a definire una specie di ecologia della distribuzione.”

Sempre D’Ippolito, il 9 giugno 2005 in [Che succede nel teatro italiano?](#), a partire dai dati della Borsa Teatro del “Giornale dello Spettacolo” dell’Agis (un servizio di cui si sente oggi la mancanza), rilevava come:

“Su uno spaccato di 419 spettacoli che hanno totalizzato oltre 1.900 spettatori nella stagione 2004/05, solo 8 (appena l’1,9%) ha superato le cento repliche, mentre addirittura 243 (ben il 57,8%) non ha raggiunto le trenta repliche.”

Un traguardo – questo delle 30 repliche - che a molti piacerebbe poter vantare oggi! Fin dalle prime edizioni, gli appuntamenti delle Buone Pratiche hanno proposto riflessioni sul tema della sovrapproduzione, e su come fosse in gran parte collegata alle politiche ministeriali. Fra il 2000 e il 2003 il Ministero aveva ammesso 100 imprese in più ai finanziamenti (60 solo nel 2003), per poi ripensarci nel 2004, il primo dell’era Nastasi. Il nuovo direttore generale, fresco di nomina, aveva sentito la necessità di “ripulire il sistema di una parte eccessiva di innovazione”, anche perché “se non va il pubblico è difficile che il programma artistico sia di livello”.

Le nuove ammissioni, probabilmente incaute, non riguardavano che in minima parte l’innovazione, ma a partire da quella infelice uscita la selezione si è sempre più basata (se pur con criteri discrezionali) sui risultati quantitativi e su una presunta o reale “managerialità”. Non bisogna dimenticare che le compagnie pianificano la distribuzione degli spettacoli non solo sulle effettive opportunità di mercato, ma anche sui parametri ministeriali.

Nel frattempo il FUS continuava a calare. Il buon esito di pubblico come requisito principale nella scelta degli spettacoli, quindi la cosiddetta “chiamata” (soprattutto nelle programmazioni dei teatri comunali) si fa sentire molto negli anni a cavallo del secolo e sempre di più dal 2002 in avanti, quando – con molte differenze fra i territori - anche la spesa degli enti locali comincia a calare e gli incassi diventano sempre più

determinanti anche per i teatri comunali e i circuiti (per un'analisi di questa evoluzione si veda il capitolo 3 in "Il teatro possibile" di Mimma Gallina, Franco Angeli 2005).

Anche le compagnie più solide (con alcune eccezioni) cominciano ad avere qualche difficoltà.

La bandomania

Per quelle giovani o "di innovazione", sempre più numerose e non sovvenzionate, la situazione è sempre più difficile. Qua e là ci si comincia a porre seriamente il problema dell'emersione e della selezione. In un articolo del 2007 ([Emergenza. Come valorizzare i giovani talenti?](#)) la redazione di Ateatro, elencando e rilanciando i più recenti, riflette sulla grande quantità di bandi in circolazione.

"E' un elenco ampio e curioso. E sintomatico.

Sono iniziative diverse, ciascuna con i suoi obiettivi, le sue particolarità, i suoi modi. Tuttavia sono accomunate da alcuni elementi, che vanno sottolineati.

1. Questa proliferazione di bandi e concorsi riflette senz'altro la straordinaria e sorprendente vitalità della scena teatrale italiana (...) partono dalla constatazione dell'esistenza di un sottobosco ricco e fertile.

2. Testimonia inoltre che sono attive anche varie realtà ed enti che avvertono il bisogno di censire, scoprire e valorizzare nuovi talenti (...)

3. In questa situazione, la forma del bando pubblico pare oggi la più adatta, per chiarezza e trasparenza, rispetto ad altre forme utilizzate in passato dal nostro sistema teatrale (in sostanza la cooptazione corporativa, attraverso vari canali e modalità). Quella del bando è tuttavia anche una formula intrinsecamente competitiva, che aspira a una sorta di oggettività che può anche voler significare normalizzazione, e dunque esclusione delle punte più eccentriche e forse interessanti. (...)"

In quel 2007 stava scoppiando la "bandomania". Ateatro ha intuito i rischi culturali insiti in questa modalità di selezione (su cui, pensandoci ora, poco si è poi riflettuto). Quando il fenomeno si è diffuso in misura esponenziale, ateatro ha avvertito la necessità di una riflessione più approfondita e professionale, affidata a Giovanna Marinelli in tre successive edizioni delle Buone Pratiche e attraverso contributi pubblicati sul sito e in volume ([Il migliore dei bandi possibili](#), [La migliore delle selezioni possibili](#), e il capitolo "La migliore delle trasparenze è possibile?" nel volume *Le Buone Pratiche del Teatro*).

"Che significato assume la parola selezione nel mondo della cultura in generale e in quello dello spettacolo in particolare? Chi si deve far carico della selezione? Perché e come va fatta? Va brandita come un arma o maneggiata come un oggetto delicato e scivoloso? E' una bandiera o una gabbia? Esiste la migliore delle selezioni possibili?"

Partiamo da Einstein: "Uno dei maggiori guai dell'umanità non consiste nell' dei mezzi, ma nella confusione dei fini."

Selezionare vuol dire scegliere gli elementi migliori o più adatti a un determinato fine. (...) La Pubblica Amministrazione ha l'obbligo nello svolgimento di una selezione di verificare l'efficacia sociale della propria azione, non dimentichiamolo. Sappiamo anche che il punto critico della migliore delle selezioni possibili è la capacità di riconoscere/far emergere il "nuovo". (...) E' però anche il tema antico del controverso rapporto tra selezione quantitativa e selezione qualitativa. I numeri sono oggettivi e si pesano, mentre la qualità è soggettiva e volatile... Ma il futuro è nelle idee o nei numeri? (...)

Da "La migliore delle selezioni possibili" (25/01/2013)."

Giovanna Marinelli insiste sulla necessità che i bandi abbiano finalità chiare e soprattutto seguano alcuni requisiti:

- a) trasparenza (dei fini e dei mezzi),
- b) azione efficiente, efficace ed economica,
- c) concorrenza e opportunità,
- d) miglioramento del benessere (materiale e immateriale) della collettività.

E raccomanda “il selezionatore va selezionato con cura. insomma, dobbiamo esigere il migliore dei selezionatori possibili”.

Nel frattempo i bandi sono stati adottati sempre più spesso non solo per valutare progetti complessi come quelli lanciati dalle Fondazioni di Origine Bancaria, affidamenti di teatri o servizi eccetera, ma – sempre più spesso e praticamente sempre - per individuare gruppi e spettacoli emergenti, e persino per la semplice ospitalità di spettacoli. La pratica è così diffusa che i giovani tendono a credere che sia l’unica possibile o l’unica corretta.

Colli di bottiglia

In [*colli di bottiglia della distribuzione*](#) (4 settembre 2017), Mimma Gallina sintetizza i risultati di un gruppo di lavoro che sta riflettendo sulla funzione distributiva, anche in preparazione delle Buone Pratiche della Distribuzione, che si terranno a Firenze, il 27 novembre 2017 (lo stesso gruppo, ovvero Patrizia Coletta, Maria Grazia Panigada, Anna Guri, Paolo Cantù, Stefano Salerno. Roberto Canziani, Roberta Ferraresi e Rosa Scapin, aveva nell’anno precedente approfondito la funzione dei circuiti e contributi sul tema: vedi anche il capitolo Teatri e circuiti: la funzione pubblica e la qualità nella programmazione di spettacolo in *Oltre il Decreto. Buone pratiche fra teatro e politica*, pagg. 102-118).

Sul fronte della selezione si sono diffuse, in crescendo negli ultimi dodici, forse quindici anni, modalità che hanno suscitato inizialmente grandi entusiasmi (almeno presso i più giovani): soprattutto i bandi, che prospettano pari opportunità (rappresentano la convinzione, o l’illusione, di essere tutti uguali al nastro di partenza).

Alcuni bandi hanno visto nascere reti nazionali di soggetti (circuiti, teatri) che hanno messo in comune la funzione della selezione, premiando i migliori con sbocchi distributivi (InBox, Anticorpi): pratiche positive, certo con molte luci, ma anche con qualche ombra che varrebbe la pena di analizzare, a maggior ragione se la tendenza è quella di replicare il meccanismo. La forma del bando si è diffusa capillarmente, diventando di fatto la principale modalità di accesso al sistema per i gruppi giovani e innovativi, sostituendo in molti casi (almeno a livello intermedio: medi-piccoli festival, medi-piccoli teatri comunali e innumerevoli iniziative private) la funzione principale della direzione artistica. Più che selezionare, questi bandi hanno ampliato le potenzialità apparenti del sistema, e lo hanno fondamentalmente impoverito, svuotando di valore economico il lavoro artistico giovane: a parità di requisiti, il “premio” può essere di 1, 10, 100, come in una lotteria.

Domanda e offerta

Lo squilibrio tra domanda e offerta non è un fenomeno recente, e non riguarda solo il teatro ma l'intero comparto culturale. Il mercato teatrale si era ulteriormente impoverito all’inizio degli anni Zero e la crisi del 2008 – innescata dal fallimento di Lehman Brothers - ha drammaticamente consolidato una tendenza già in atto, rendendo la situazione ancora più complessa.

Dalla *Relazione sull'utilizzazione del fondo unico per lo spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo del 2018* (Osservatorio MiBACT) ricaviamo in proposito qualche dato significativo.

“Per l’attività teatrale, il numero di spettacoli diminuisce di anno in anno dal 2007 al 2012, da circa 138,5 mila a circa 104,3 mila, dal 2015 è di nuovo maggiore di 105 mila, e nell’ultimo anno è pari a 107.990 (-0,81% rispetto al 2017 e -21,68% rispetto al 2006). Il numero di ingressi è nel 2007 pari a circa 18,8 milioni, il valore più alto del periodo, nel 2013 a circa 16,2 milioni, il valore più basso del periodo, e nell’ultimo anno

è pari a 17.451.654 (+0,95% rispetto al 2017 e +1,93% rispetto al 2006). vedi pag. 173 Figura 8.5 Italia – Attività teatrale: andamento del numero di spettacoli e del numero di ingressi (2006-2018).”

Il numero complessivo delle rappresentazioni è il dato più significativo per inquadrare il rapporto domanda/offerta: il mercato distributivo nel suo complesso si è contratto del 21,68% in dieci anni. Nonostante il calo sia già evidente, e forse occorrono forme di sostegno supplementare al settore, il Ministro dell’Economia e delle Finanze Giulio Tremonti (governo Berlusconi), nel 2010 decide di sciogliere l’ETI. E’ una scelta inattesa ma molto indicativa e preoccupante anche per chi – come Ateatro - a quell’ente non aveva mai risparmiato le critiche.

Dall’origine (1942) agli anni Settanta inoltrati, l’Ente Teatrale Italiano si era occupato esclusivamente di distribuzione, affiancando poi la collaborazione con i circuiti, la promozione nazionale, in varie forme, incluso il supporto ad aree più deboli del sistema, e il sostegno agli scambi internazionali, con iniziative e aperture significative.

Negli ultimi anni l’ETI era diventato sempre più un braccio esecutivo del Ministero. Era molto finanziato, ma godeva di una percezione positiva da parte del sistema teatrale. Lo scioglimento – che non ha comportato alcun risparmio sostanziale - ha un evidente valore simbolico, visto che proviene dal ministro per cui “con la cultura non si mangia”, ma non prelude a un nuovo corso “liberista” nel rapporto dello Stato con il teatro.

In questo scenario, il pubblico (gli ingressi) segue all’inizio lo stesso andamento, ma poi sembra recuperare, se pure a fronte di un’offerta minore. Ma attenzione: si parla di offerta in termini di rappresentazioni (*performances* e non di spettacoli, ovvero di “titoli” (*shows*)).

Non abbiamo dati sul numero degli spettacoli andati in scena, quindi non sappiamo quante rappresentazioni mediamente abbia totalizzato ciascuna produzione. Ateatro ha ricavato però qualche elemento parziale nella ricerca “L’impatto del decreto sull’area della stabilità”, nel quadro del percorso *Oltre il decreto* (pp. 119-145). Fra il 2014 e il 2015 (primo anno del Decreto 1° luglio 2014), le produzioni di Teatri Nazionali e Tric sono passate da 280 a 373, con una media di 12,8 rappresentazioni per ciascun spettacolo di produzione nel 2015 (non erano molte di più per la verità nel 2014: 15,5, ma su un numero di produzioni molto più contenuto). Sempre per Nazionali e Tric, le ospitalità aumentano in termini di numero di spettacoli, passando da 1023 a 1114, con un incremento dell’8,9%; tuttavia calano in termini di rappresentazioni, da 3416 a 3292, con un decremento del 3,6 %

Fra i settori e all’interno dei settori per la verità i comportamenti sono molto diversi, ma un dato pare indicativo: il numero medio di rappresentazioni degli spettacoli ospitati da Nazionali, Tric e Centri (l’area più strutturata del sistema, organizzazioni prevalentemente basate in capoluoghi di regione o città di media grandezza) è di 2,8 repliche a spettacolo.

Cosa è successo? Cosa fotografano questi dati?

Prima di emanare il Decreto che disciplina il triennio 2015-2017, il MiBACT non può non aver riflettuto sui dati che lo stesso Osservatorio ministeriale elabora a partire da dati SIAE di anno in anno. Probabilmente il MiBACT ha ritenuto che la contrazione del mercato andasse accompagnata (più che contrastata) da una selezione particolarmente dura. Lo ha fatto in primo luogo alzando l’asticella dei requisiti produttivi minimi, soprattutto ai Teatri Nazionali (cui si chiede un’attività di quasi tre volte superiore a quella dei vecchi Teatri Stabili) e ai TRIC; e in secondo luogo ha deciso di dare particolare valore ai risultati quantitativi e di performance (la qualità indicizzata). La selezione darwiniana però – l’attesa eutanasia - non c’è stata: i teatri hanno scelto di resistere, di difendere il loro posto alla tavola dei contributi, aumentando e frammentando la produzione (fatta eccezione per un paio di teatri, le lunghe teniture si sono rivelate un’utopia).

Non bisogna dimenticare che teatri e compagnie pianificano la propria attività, la programmazione in sede e la distribuzione degli spettacoli non solo sulle effettive opportunità di mercato, sugli obiettivi o le

richieste del pubblico, ma anche (e a volte soprattutto) sui parametri ministeriali. La “managerialità” (la sana gestione) può significare perseguire il minor danno economico possibile rispetto a dimensioni quantitative irrealistiche o che non corrispondono alla progettualità dei singoli teatri.

Anche le compagnie (le imprese di produzione di tutte le tipologie) hanno aumentato le (piccole) produzioni, differenziando l’attività, dando vita a progetti territoriali, coproducendo (spesso fra loro) e accelerando il processo di stabilizzazione.

La ricaduta è stata devastante in primo luogo per gli attori, aumentandone la precarietà. Ha avuto inoltre evidenti conseguenze anche sui formati (e forse sulla qualità) degli spettacoli. Le prescrizioni del MiBACT nel quadro di quel Decreto sono particolarmente condizionanti anche rispetto alle organizzazioni cui è attribuita la funzione più rilevante in termini di distribuzione pubblica, i Circuiti Regionali, che operano con particolare riferimento alle aree non metropolitane.

Il ruolo dei circuiti

Sono molto chiare in questo senso le considerazioni di Patrizia Coletta, direttore di Fondazione Toscana spettacolo nel suo intervento alle #BP di Firenze, [Distribuzione | I Circuiti tra rischio culturale, rischio d’impresa e rischio di fruibilità](#).

“Ci rivolgiamo a comunità diversificate, che nella maggior parte dei casi dispongono di un solo teatro (...). Significa concentrare in un unico cartellone – che in una media complessiva non supera i 10 titoli – un mix di tradizione, innovazione e rischio culturale, creando un efficace equilibrio tra questi elementi: dal punto di vista culturale, di giusta fruibilità, e non ultimo, dal punto di vista economico. Mi spiego: il circuito, a differenza delle agenzie, opera per sviluppare pensiero e progettualità interpretando le istanze del territorio, cercando una sintesi tra la necessità di avere la giusta affluenza (altrimenti – all’interno dei consigli comunali – le opposizioni ritengono il teatro superfluo e dispendioso, in relazione ad altre “urgenze”) e la necessità di stimolare curiosità nello spettatore. (...) Per raggiungere quindi la più ampia affluenza e fruibilità, per i Circuiti è ancora importante avvalersi anche del “nome (o titolo) in ditta”.”

Coletta ricorda che, per quanto riguarda il FUS, spingono verso queste scelte,

“(…) anche gli indicatori della qualità indicizzata del D.M 27 luglio: i Teatri Nazionali, i Teatri di rilevante interesse culturale, le Imprese e i Centri di produzione non hanno più l’indicatore dell’“ampliamento del pubblico” e dell’“incremento del tasso di utilizzo delle sale”. I Circuiti e gli organismi di programmazione sì.”

Ne consegue che un circuito, se ben amministrato, per non rischiare di essere penalizzato sul piano dei contributi, deve limitare le scelte più innovative, anche se necessarie nel quadro della funzione di promozione e formazione del pubblico.

Sono stati frequenti nel tempo alle Buone Pratiche gli interventi dei direttori dei Circuiti, da un lato entusiasti e appassionati rispetto alla loro missione, ai progetti e all’attività di rete che in questi anni sono comunque nati, dall’altro frustrati per le limitazioni, i mancati o inadeguati riconoscimenti della funzione multidisciplinare, gli appesantimenti procedurali.

Le Residenze

Anche le Residenze, fra le novità di questa ultima generazione di Decreti, sulla base di accordi di programma fra Stato e Regione, sono state molto condizionate dalla rigidità delle normative e dall’oscillazione fra il primo e il secondo triennio: durata delle permanenze, produzione sì o produzione no, ospitalità sì o forse no, meglio non troppo... Nonostante questo si sono affermate come una rete importante, imprescindibile per il sostegno ai processi produttivi e alla circolazione degli spettacoli di

ricerca (Ateatro ha accompagnato nel tempo l'evoluzione delle residenze nei diversi territori mettendo a fuoco le differenze e la versatilità).

L'analisi di Fondazione Fitzcarraldo, relativa alle residenze selezionate dall'articolo 45 del decreto 2014 (resideneartistiche.it, citato nel documento delle Residenze alle Buone Pratiche 2017), ci dice che

- gestiscono 176 spazi (in prevalenza medio/piccoli e non solo strettamente teatrali);
- producono l'8% degli incassi SIAE del 2015;
- il 34% di ricavi delle residenze sono generati da biglietti (nel settore sono le strutture con la maggiore percentuale di incassi di pubblico);
- il 40% di risorse umane ha meno di 35 anni.

Patologie, diagnosi, terapie

Riprendiamo la fila con la già citata a riflessione collettiva "I colli di bottiglia della distribuzione" del 2017.

"Non tutto è colpa del Decreto e della contrazione delle risorse pubbliche, ma indubbiamente in questi tre anni alcuni processi degenerativi in atto nel sistema distributivo sono precipitati. (...) è risultato più facile e premiante iper-produrre che rilanciare la distribuzione. Nell'area più giovane, innovativa e non finanziata (almeno non a livello statale), l'attrazione che il teatro riveste presso i giovani (un elemento da considerare in sé positivo) si intreccia con il problema più generale della disoccupazione giovanile (in assenza di sbocchi, perché non il teatro?), con la dispersione e l'assenza di politiche coordinate nella formazione, con l'inadeguatezza dei meccanismi di selezione.

L'iperproduzione ha contribuito a una trasformazione radicale delle "stagioni", soprattutto in città come Milano ma non solo: teniture molto brevi per gli spettacoli ospiti, ospitalità spot, micro-festival diffusi, presenza pervasiva (ma dispersiva) di produzioni delle organizzazioni stabili, assenza di investimento sulla durata.

Quasi tutti i partecipanti all'incontro hanno sottolineato come la (o la principale) soluzione sia nel pubblico: il pubblico come risorsa economica, come comunità di riferimento, come unico soggetto in grado di legittimare una funzione in crisi (...)

Restando sul terreno economico, una volta abordato il tema della selezione, il problema più grave è l'assenza pressoché totale di adeguati sostegni alla produzione dei gruppi giovani più meritevoli. A meno che non concretizzino rapporti di coproduzione di non facile gestione con organizzazioni istituzionali, o collaborazioni alla produzione con i festival (che si stanno a loro volta impoverendo), i gruppi non riescono a reperire sul mercato (quello distributivo tradizionale o quello dei bandi) il plusvalore necessario a coprire i costi produttivi. In questo senso anche la funzione delle Residenze si è dimostrata ambivalente: il sistema offre spazi e opportunità, ma quasi mai risorse. In questo modo, un'intera generazione sta uscendo dai meccanismi consolidati della filiera produzione/distribuzione teatrale tradizionale, senza avere avuto a oggi la possibilità o la capacità di costruire un'alternativa professionale (ovvero "professionistica")."

Dal gruppo di lavoro, dalle testimonianze di tutti, è emerso anche come esista un'arte del programmare e un'arte del distribuire: anche queste competenze si stanno perdendo, mentre andrebbero formate e alimentate.

I gruppi giovani sono in effetti le principali vittime di questa situazione, ma forse non sono del tutto innocenti, o di certo sono un po' irresponsabili. In [Centinaia di artisti a piede libero in un mercato chiuso](#) (articolo del 21/12/2017), Arianna Bianchi e Valentina Falorni riflettono a partire dall'esperienza di ITFestival Independent Theatre,

"(...) nato nel 2013 per la volontà di un gruppo di compagnie di ritagliarsi uno spazio di emersione, di visibilità e di incontro con il pubblico, rispondendo con gioiosa intraprendenza ad una generale mancanza di

opportunità di questo tipo. Già in occasione della prima edizione la richiesta di partecipazione è stata altissima: più di 80 compagnie milanesi che hanno fatto domanda di adesione al festival. Nel corso di cinque edizioni si è assistito a una crescita impressionante di questo numero, fino ad arrivare nel 2017 a oltre 160 richieste di partecipazione, quasi tutte provenienti da compagnie teatrali residenti e attive sul solo territorio milanese.

(...) Il fenomeno che ha visto il continuo nascere e morire di numerosissime formazioni artistiche di fatto, testimonia una tendenza che oggi caratterizza il nostro scenario teatrale cittadino: molte realtà si formano intorno al loro primo e spesso unico progetto teatrale, senza avere in seno l'intenzione della lunga durata, la responsabilità di un percorso che deve sopravvivere alle difficoltà, che inevitabilmente si incontreranno lungo il cammino. La radice di questo guaio è da ricercarsi probabilmente anche nell'ambito della formazione: ogni anno le accademie sfornano decine di allievi convinti di essere pronti per affrontare il mercato, pronti per affermare se stessi in ambito artistico, in pochissimi casi consapevoli della difficoltà anche gestionale, amministrativa e strutturale che questo comporterà loro."

Nella stessa edizione 2017 delle Buone Pratiche, un fratello maggiore, Daniele Villa di Teatro Sotterraneo, ha messo a fuoco le sindromi della sua generazione ([Le patologie del nuovo teatro: Sindrome da Riserva Indiana, dell'Alterità oppure da Peter Pan?](#)), pubblicato il 20/12/2017).

Dopo una spietata diagnosi, suggeriva due terapie:

"Se diamo uno sguardo al campo della ricerca teatrale (o teatro contemporaneo o come lo si vuole chiamare...) degli ultimi dieci anni, ci viene da dire che la nostra generazione ha pareggiato. È vero: molti gruppi che si sono affacciati negli anni zero sono ancora attivi (Babilonia, Anagoor, Collettivo Cinetico eccetera), ma è vero anche che alcuni limiti strutturali con cui siamo cresciuti tutti sono ancora intatti. (A) Sindrome da Riserva Indiana: chi fa ricerca oggi si muove ancora tra festival e stagioni off, che si configurano come principali produttori e circuiti. (...) Questo tipo di linguaggi fatica a girare, quindi a entrare in contatto con pubblici più vasti.

(B) Sindrome dell'Alterità: Altri Percorsi, Altri Linguaggi, Altre scene, Altro Palco... L'obiettivo – nobile e coraggioso – di queste costole di stagione era avvicinare il pubblico a un certo tipo di panorama teatrale: oggi però questa iniziativa ci pare retrocedere su molte piazze, oppure resistere in forma di piccoli recinti che non possono sfondare davvero nell'immaginario del pubblico. (...)

(C) Sindrome di Peter Pan: spesso si addossa ai nuovi gruppi (ormai non più nuovi) la responsabilità di non riuscire a crescere rispetto a formati, cast, minutaggi, organico ecc. (...) avvertiamo come l'iniezione di una sorta di ormone della non-crescita: senza produzioni e con circuiti a economie ridotte è necessario fare spettacoli che entrino in una monovolume, altrimenti diventa impossibile girare. Vediamola così: i pesci rossi crescono in modo proporzionale all'acquario in cui li metti.

A noi sono venute in mente due possibili terapie per queste sindromi.

(1) La prima cura ha lo scopo di far (ri)crescere la cultura teatrale diffusa: si tratta di una sfida da prendere con pazienza e mettere in prospettiva, dandosi qualche decennio di tempo per una strategia vincente. Noi cominceremmo dai bambini (...) pensiamo che dopo la febbre digitale dell'ultimo quindicennio stia emergendo una domanda di esperienze partecipative e dirette che il teatro dovrebbe cercare di intercettare, con tutta la sua millenaria esperienza sul campo.

(2) La seconda cura ha lo scopo di far crescere la cultura contemporanea. (...) la nostra proposta è quella di costituire alleanza operative fra operatori e autori: come teatranti, in questo tempo confuso, siamo chiamati a non seguire più soltanto le nostre urgenze creativi personali, a non ascoltare più soltanto le nostre ossessioni ma a domandarci quale linguaggio adottare per incidere nell'immaginario, connettere persone, allargare la riserva indiana. Forse non basta più fare lo spettacolo che vogliamo fare e vederlo programmato nei cartelloni a cui aspiriamo. Agli operatori invece spetta il compito di lanciarci delle sfide, di

commissionarci dei progetti che siano in ascolto coi contesti dei loro teatri/festival, che abbiano un alto potenziale di rischio ma anche un alto scopo, costruendo processi produttivi in cui le nostre poetiche, messe a contatto con uno spazio, un territorio, un pubblico, possano riconfigurarsi e ottenere dei risultati di medio-lungo termine. Abbiamo tutti un gran bisogno di evolverci dalla situazione in cui siamo e Darwin è molto chiaro al riguardo: non sopravvive il più forte ma il più adatto.”

Gli effetti non saranno forse immediati, ma sono ipotesi molto suggestive, anche pensando al futuro, anche nella direzione di quell'“ecologia della distribuzione” che si auspicava già nel 2004. Certamente bisognerà tener conto del nuovo scenario, e forse della riscoperta del valore della prossimità e della comunità, della riprogettazione dello spazio urbano e dello spazio pubblico, che secondo alcuni osservatori caratterizzerà il futuro prossimo.

Le riflessioni su questi anni possono servire a non rifare gli stessi errori. Sarà possibile se operatori, politica, pubblica amministrazione sapranno guidare i cambiamenti ripensando il sistema e la sua organizzazione anche nella direzione di quell'“ecologia della distribuzione” che auspicavano già nel 2004.

Al. 6.

La funzione dei festival

(disponibile anche alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2020/05/19/dizionario-2020-la-funzione-dei-festival/>)

A cura di Giulia Alonzo

Crisi e polemiche

Ripercorrendo la storia tracciata da ateatro nel tag dei festival mi imbatto nell'editoriale del 14 settembre del 2003:

“Quella del 2003 è stata insieme l'estate dei festival e l'estate della crisi dei festival – e non solo perché il blocco dei maggiori festival francesi da parte degli «intermittents du spectacle» ha conquistato le prime pagine dei giornali di tutta Europa”

Per capire queste righe, bisogna fare un passo indietro, alla polemica sul Festival di Santarcangelo esplosa quell'anno in seguito a un articolo di Gianni Manzella sul "manifesto", con la lettera aperta Claudio Meldolesi e Oliviero Ponte di Pino e gli interventi di Gianfranco Capitta e dello stesso Manzella. Nella lettera di Meldolesi e Ponte di Pino si leggeva che Santarcangelo:

“(...) è riuscita a riflettere una fase di autointerrogazione dei gruppi teatrali italiani (raccogliendo non a caso qualificati operatori teatrali stranieri); e con così pochi soldi che i direttori Castiglioni e Marino hanno consultato noi e altri partecipanti già disposti a collaborare sull'opportunità di non realizzarlo (...) In altri tempi potevano risultare rivelatrici le rassegne economicamente incerte, ma non siamo più negli anni in cui il Festival di Spoleto poteva ospitare i maestri statunitensi del nuovo teatro garantendo loro solo vitto e alloggio perché creassero in loco. Ed è eloquente il fatto che si parli di Pippo Baudo come direttore artistico del Festival dei Due Mondi.”

Santarcangelo e gli altri

Santarcangelo è uno dei festival più narrati sulle pagine di ateatro nei suoi lunghi 18 anni di vita, un po' per la sua vocazione all'avanguardia, un po' per il suo intento democratico e politico nei confronti degli artisti e della comunità. In questo senso Silvia Bottiroli in occasione del Buone Pratiche del 2011 ne delinea gli “orizzonti”, che esplicitano anche il “bisogno” degli amanti del teatro di andare a Santarcangelo ogni estate:

“Gli orizzonti fondamentali su cui si è lavorato, in termini di obiettivi e di tensione, e su cui stiamo verificando ora, alla vigilia del suo terzo “movimento”, forze e criticità di questa modalità di lavoro sperimentale,

- il rapporto con la località, il paese, i suoi cittadini, questa comunità inesistente che l'arte può inventare, questo luogo che gli artisti possono insegnare a guardare con altri occhi;*
- l'incontro con gli stranieri: artisti, che sono stranieri sempre al di là della nazionalità; spettatori che arrivano da lontano. In questo senso ripensare anche i termini della internazionalità: non solo ospitalità e presenza di programmatori europei, ma relazioni approfondite e investimenti progettuali con dei nostri “simili” in Europa e nel mondo, anche diversissimi per misura (ad esempio Theater der Welt nel 2010) ma vicini per visione, etica, estetica;*
- cittadinanza e partecipazione: forse sono questi i due termini di un festival che si pensa come costruttore di democrazia, di pluralismo, di pensiero, in relazione con le tensioni del presente;*

– l'autonomia del gruppo di lavoro tecnico e organizzativo, che sia forte, che sappia essere carne e voce di una visione di teatro e non già esecutore di un progetto: la nostra è un'utopia comunitaria, di pluralità e di orizzontalità, che ci sta creando tante difficoltà ma che è una delle forme necessarie all'incarnazione dell'idea di arte e di festival che abbiamo. Non ci sarebbe Santarcangelo senza la militanza di tante persone, che lavorano tutto l'anno o pochi mesi per continuare a trasformare in realtà il sogno di un festival impossibile (e con loro, anche gli artisti, la cui militanza è altrettanto importante)."

Le Buone Pratiche testimoniano azioni e idee festivaliere. Negli anni molti sono stati i direttori ospitati, a raccontare le proprie esperienze: nuovi eventi come l'allora neonata sezione di "lavori in corso" del Festival del Ticino" o il festival come incubatore di nuove idee, come nel 2005 viene documentata la nascita di Altre Velocità, o Sergio Ariotti che nel 2016 si interroga sulla funzione dei festival di teatro contemporaneo.

Ma non ci sono solo i festival italiani! Grazie a Mimma Gallina, i resoconti sui festival arrivano da manifestazioni come la 22 edizione del Festival Internazionale di Teatro FADJR Teheran, il Fringe di Nairobi o il TransAmériques di Montréal diretto da Martin Faucher, passando per Bruxelles, Edimburgo, Avignone, Theaterreffen, Shakespeare Festival, Nancy, Charleville-Mezières... Nello spirito che contraddistingue ateatro, molti articoli hanno dato spazio alle dinamiche politiche e sociali che riguardano i festival. Quando nel 2006 l'allora Ministro della Cultura Rutelli propose la fondazione di un Festival Nazionale del Teatro, ateatro ospitò la lettera di risposta di Pippo Delbono. Dopo la nascita del Napoli Teatro Festival, nel 2011 Renato Quaglia racconta i retroscena e la sua ormai conclusa esperienza da direttore. Qualche mese fa Oliviero Ponte di Pino ha raccontato lo stato di crisi e di sospensione della cultura e dei teatri in Italia durante il lockdown.

Il pubblico dei festival

Politica, internazionalità, Buone Pratiche e... pubblico! Ricorre infatti la questione del pubblico. Ne parla Franco D'Ippolito il 22 agosto del 2005:

"La riflessione che ha attraversato tanti operatori teatrali nelle settimane di festival estivi si è concentrata, anche con qualche spunto autocritico, sulla "questione del pubblico". Non che negli anni scorsi questo tema sia stato assente o trascurato (anzi, ha caratterizzato le più incisive pratiche di molti stabili di innovazione e segnato le più feconde esperienze del Progetto Aree Disagiate), ma non è mai stato posto con tanta convinzione (magari dovuta forse ad una evidente costrizione) al centro delle analisi della crisi, né è mai stato indicato con tanta consapevolezza fra le principali possibili soluzioni all'immobilismo del sistema teatrale italiano, che ha scavato nell'ultimo decennio un fossato sempre più largo fra le generazioni ed i generi, con qualche stretto ed isolato ponte levatoio praticabile a pochi.

Se punto focale dei dibattiti diventa così il pubblico (o meglio i pubblici) dello spettacolo dal vivo, si può provare a ripensare molte delle analisi finora fatte ed a ridefinire alcuni principi fondamentali nel rapporto artisti/spettatori, progetti artistici/progetti organizzativi, sistema teatrale/sistema politico, a cominciare dalla delicata questione dei finanziamenti pubblici al teatro. Proviamo a ribaltare il pensiero guida della politica culturale delle sovvenzioni dalla difesa della libertà degli artisti (sacrosanta quando non diventa giustificazione per sopravvivere acriticamente) a quello della libertà dei pubblici (non subendone passivamente la domanda quanto piuttosto generandola). E poi a correlare anche ai pubblici le finalità del finanziamento pubblico, ribadendo in funzione dei pubblici il diritto della cultura e del teatro ad attingere alla fiscalità generale per la propria crescita (e non solo per la propria sopravvivenza!). Se lo spettacolo (insieme alla letteratura ed all'arte) è elemento ineliminabile del processo educativo e ciò che spinge il fruitore delle attività culturali è il desiderio/bisogno di accrescere il proprio stock di conoscenze, come possiamo sostenere che quanto oggi la stragrande maggioranza dei teatri propone vada in quella direzione e non, piuttosto, nella più sicura ed improduttiva offerta del già conosciuto ? Il problema sta nella

carezza di stimoli per il pubblico e per i creatori che si sono seduti sulle rendite di posizione con un eccesso di ripiegamento su di sé.”

La riflessione sul pubblico continua per mano di Oliviero Ponte di Pino il 21 agosto 2014 a partire dai festival come dispositivi partecipativi:

“Certo il pubblico dei festival – e soprattutto quello dei festival tradizionalmente dediti al “nuovo” (anche se questo dovrebbe essere un ossimoro) – pare più preparato (o allenato), e anche più curioso e disponibile a sperimentarsi, e dunque pronto a confrontarsi con proposte che si annunciano insolite ed eccentriche. E’ spesso un pubblico (auto)selezionato, con molti addetti ai lavori, e questo comporta naturalmente qualche snobismo, e una gamma di comportamenti più o meno inconsapevolmente interiorizzati: lo spettatore professionista, per esempio, tende più spesso a “testare” modalità e limiti dei meccanismi partecipativi. Anche per questo, l’eccezione festivaliera, con la sua proliferazione di esperienze anche eccentriche, consente di allargare le modalità di rapporto con il pubblico, e di sperimentare dispositivi teatrali innovativi e inedite modalità di partecipazione.”

La funzione dei festival e Trovafestival

Quello nel mondo dei festival è un viaggio lungo e frastagliato in quasi vent’anni di storia festivaliera nazionale (e non solo), raccogliendo le testimonianze di direttori, artisti e critici, con uno sguardo sempre attento alle dinamiche che sottendono i processi organizzativi spesso nascosti al pubblico.

L'emergenza sanitaria, che ha generato la crisi economica e sociale, in una futura fase 2/3 può trasformarsi in occasione di rilancio per le aree rurali, suburbane e di provincia, che possono trovare nella cultura e negli eventi culturali un processo di rigenerazione. Per riuscire però a trasformare un problema in opportunità è bene analizzare il problema da diversi punti di vista. Il primo elemento da prendere in considerazione è il pubblico: i festival sono oggi inseriti in un vastissimo panorama di eventi culturali e di intrattenimento, e il primo competitor è il divano di casa, in *pole position* per il cinema e le serie *on demand*. In queste prime fasi di lockup molti stanno vivendo una “sindrome della capanna”, ovvero la paura di uscire di casa dopo la quarantena. Capire le esigenze del pubblico per pensare a nuove forme di intrattenimento che coniughino reale e virtuale dovrebbe essere una delle strade da percorrere.

Il secondo elemento è la funzione dei festival. Sostituzione delle stagioni? Pratica di *audience engagement* e avvicinamento del pubblico? Approfondimento culturale? Nel vasto panorama festivaliero italiano, è importante che ogni manifestazione abbia un ruolo preciso, una unicità che la contraddistingue e che la mette in dialogo con il territorio, nell’ottica di un progetto turismo culturale a tutto tondo.

Sempre a proposito di unicità, purtroppo oggi molte sono le manifestazioni che si sovrappongono per contenuti, format e prossimità territoriale: uno svantaggio per tutti gli stakeholders del festival, da chi organizza l’evento a chi ne fruisce, che si trova a dover decidere tra molteplici scelte simili. Trovafestival, il portale fondato con Oliviero Ponte di Pino nell’estate 2016, compare per la prima volta nell’archivio il 24 giugno del 2016, con l’ormai mitica mappa disegnata a mano su una tovaglietta di osteria. Il progetto, nato quasi per gioco, si è consolidato proponendo subito una rete per creare legami e relazioni e offrire un servizio utile a utenti e organizzatori.

Le Buone Pratiche 2020 sono state per Trovafestival un momento di confronto importante. Nell’autunno dello scorso anno avevamo lanciato un sondaggio centrato sul rapporto tra i festival e i territori e la diretta del 14 marzo 2020 è stata l’occasione per raccontare quanto emerso, accompagnata dalle testimonianze di direttori artistici che negli anni hanno fondato il loro lavoro proprio sulla creazione di una comunità locale.

La pandemia ha rimesso tutto in discussione (vedi il 29 maggio 2020 alla Digital Week l’evento “Ripartire dalla cultura”, in collaborazione tra ateatro e trovafestival), ma non posso che ripensare ancora a

quell'editoriale del 14 settembre 2003, che stupisce per la forte attualità e lungimiranza del lavoro di ateatro. Forse le linee guide per una narrazione dei festival domani sono già prefigurate in queste righe:

“Per fermarsi al nostro paese, da un lato (...) l'Italia è sempre più «il paese dei festival», dalle Alpi allo Ionio. Questa proliferazione testimonia una straordinaria ricchezza di proposte e di progettualità, in località e situazioni a volte imprevedibili. Dal punto di vista della diversità genetica, l'Italia dei festival ricorda la foresta amazzonica. Di fronte al progressivo appiattimento delle stagioni invernali su modelli consolidati, il teatro estivo regala un maggiore margine di rischio, la possibilità di sperimentare terreni nuovi, soprattutto dal punto di vista della definizione dello spazio teatrale e del rapporto con il pubblico (nelle metropoli le norme della sicurezza vengono evidentemente applicate con burocratica ferocia). Queste caratteristiche hanno un forte impatto: attirano spettatori spesso curiosi e attenti, interessati a scegliere e fare una esperienza in qualche modo insolita, eccezionale, «festiva», che a inserire nei normali ritmi di vita urbani, «feriali», gli aspetti culturali e civili del teatro. A questo punto diventa interessante scoprire se chi affolla i festival estivi continui a frequentare le sale teatrali anche d'inverno. Insomma, se non comincino a delinearsi due gruppi (o tipi) di spettatori teatrali.”