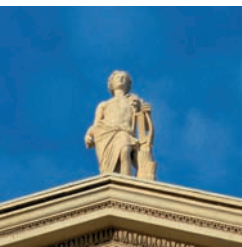


**PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA**



**Alessandro Acquarone**

# **Pratica ed etica del management teatrale**

Per una ridefinizione  
dell'“organizzazione ed economia  
dello spettacolo”



**FrancoAngeli**

## **Pubblico, professioni e luoghi della cultura**

*Collana diretta da Francesco De Biase, Aldo Garbarini,  
Loredana Perissinotto, Orlando Saggion  
Collaboratori: Sara Bonini Baraldi, Paolo Chicco*

L'intreccio tra professioni, pubblico e luoghi nei quali gli eventi ed i prodotti culturali si dispiegano e si "consumano" sembra essere sempre più un elemento significativo per l'approfondimento dello stato e dell'evoluzione della dinamica relativa alla domanda/offerta culturale, per definire le forme ed i modi della programmazione e della progettazione di iniziative e di eventi, nonché, più in generale, per l'elaborazione delle politiche culturali, in campo privato e pubblico.

Analizzare questi rapporti può contribuire non solo a comprendere le dinamiche oggi esistenti a livello di produzione culturale (dallo spettacolo dal vivo ai beni culturali, dalla televisione al ruolo della "rete", dalla composizione dei finanziamenti per la cultura alla riprogettazione degli spazi), ma anche ad ipotizzare le possibili linee di sviluppo future.

I luoghi, il pubblico e le professioni culturali sono infatti in continua trasformazione: fenomeni ed eventi politici, sociali ed economici modificano a volte tutti e tre gli ambiti, in altri casi esplicano i loro effetti esclusivamente su uno di essi.

Basta pensare ad esempio alla nascita e allo sviluppo di alcune figure professionali che, originate da trasformazioni in atto in alcuni campi socio-economici, hanno prodotto nuove metodologie, spazi e strumenti di lavoro, che a loro volta creano e rispondono a nuove modalità di fruizione e consumo culturale.

Il tutto avviene in una dimensione d'interazione, dove ogni singolo elemento può essere sia causa per la nascita di nuove situazioni, sia effetto/risultato dei cambiamenti in atto.

La collana si propone, in questo senso, come strumento di riflessione intorno ai processi ed alle mutazioni che stanno avvenendo nel mondo culturale. Non una collana settorialmente specialistica, centrata su singole specificità, ma fondata su temi ed approfondimenti che siano in grado di rappresentare quelle connessioni e problematiche sopra richiamate.

Approfondimenti, in sostanza, che siano in grado di privilegiare una visione metodologica pluridisciplinare e che, nell'insieme offerto dal "filo rosso" che li collega all'interno della collana, propongono uno sguardo d'insieme sui processi, le metodologie e le prospettive del settore.

I lettori che desiderano essere informati sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “informazioni” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a: “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.



**PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA**

**Alessandro Acquarone**

# **Pratica ed etica del management teatrale**

Per una ridefinizione  
dell'“organizzazione ed economia  
dello spettacolo”

**FrancoAngeli**

In copertina: in basso da sinistra particolare dell'interno del Teatro Chiabrera di Savona (foto di Alessandro Acquarone), Fortezza del Priamar di Savona (foto di Luigi Cerati), Susanna Branchini in *Butterfly* (2003) (foto di Luigi Cerati), Takashi Setogushi (2004) (foto di Giorgio Sottile); in alto: Statua di Apollo del Teatro Chiabrera di Savona

Copyright © 2009 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

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

# Indice

Introduzione pag. 9

## Parte I

### Le basi dell'organizzazione ed economia dello spettacolo

<b>1. L'eredità della cultura teatrale italiana</b>	»	15
1. Alle origini dello spettacolo organizzato	»	15
2. Venezia, carnevale 1637	»	20
3. L'Ottocento, il secolo del melodramma e del grand'attore	»	23
4. Dall'Unità d'Italia al Novecento	»	27
<b>2. Il Novecento e le basi dell'attuale sistema organizzativo</b>	»	30
1. La politica teatrale del fascismo	»	30
2. Dal secondo dopoguerra agli anni '70	»	34
3. Dal Fondo Unico per lo Spettacolo al nuovo secolo	»	43
<b>3. Lo spettacolo italiano sospeso tra tradizione e necessità di rinnovamento</b>	»	48
1. Alcune considerazioni	»	48
2. Le Fondazioni lirico-sinfoniche, un fallimento?	»	50
<b>4. Lo status attuale</b>	»	54
1. I soggetti	»	54
1.1. La musica	»	54
1.2. La prosa	»	59
1.3. La danza	»	63
2. Il ruolo dello Stato	»	64
3. L'andamento del Fus	»	68
4. Il ruolo di Regioni ed enti locali	»	76
5. Domanda e offerta	»	82

5.1. Andamento della domanda e dell'offerta	pag. 87
5.2. I volumi di domanda e offerta nel 2007	» 96

**Parte II**  
**Gli strumenti per un'evoluzione**  
**dell'organizzazione ed economia dello spettacolo**

<b>1. Per un'aziendalizzazione dello spettacolo. Alcune definizioni</b>	» 105
1. Lo spettacolo dal vivo come insieme di aziende	» 105
2. Il prodotto spettacolo	» 107
3. Sul rapporto organizzatore-azienda	» 110
<b>2. Il project management</b>	» 114
1. Aspetti generali	» 114
2. L'ideazione	» 119
3. L'attivazione	» 120
4. La pianificazione	» 121
5. Attuazione, completamento e valutazione	» 124
<b>3. Il marketing</b>	» 126
1. Dal marketing al marketing culturale e dello spettacolo	» 126
2. Per una pratica del marketing	» 132
2.1. Fase analitica di marketing	» 134
2.2. Fase strategica ed operativa di marketing	» 139
2.3. Alcune riflessioni sulla promozione	» 140
3. Marketing del territorio e del turismo	» 144
<b>4. Per un'etica dell'azienda e del management</b>	» 150
1. La Rsi (o Csr) e lo spettacolo	» 150
1.1. In principio fu lo stakeholder engagement	» 155
2. La Qualità e le certificazioni	» 157
2.1. Certificare lo spettacolo, le Iso	» 158
2.2. Altre possibili certificazioni	» 160
3. Il Crm	» 161
<b>5. Per nuovi start up, integrare governance, spettacolo e territorio</b>	» 164
1. Patrimoni e valori	» 164
2. Gli enzimi creatività e diversità, spettacolo e cultura	» 174
<b>Bibliografia</b>	» 179

*A tutti quelli che  
vedono una danza  
anche in vortici di polvere,  
a chi ancora  
sente vibrare  
di suoni la sua terra*





## Introduzione

Questo testo nasce da esigenze che sempre più si fanno sentire, sia a livello teorico che pratico, nell'ambito dello spettacolo dal vivo. La necessità di conciliare, di trovare l'equilibrio tra arte ed economia è sempre stato un problema per il settore, ma oggi esso sembra realmente di fronte ad una "stretta", ad una contingenza che lo obbliga ad un nuovo confronto con un mondo che cambia a ritmi vertiginosi. I teatri sono, ormai classicamente, sospesi tra la tradizione e la modernità, ma il loro prodotto finale, lo spettacolo, per quanto sia particolare, ricade all'interno di mercati di consumo. Lo spettacolo dal vivo, in una società moderna, è perciò da considerarsi un settore aziendale che produce beni e servizi. "Aziendalizzare" il teatro è una priorità d'oggi, cominciando dalla mentalità dei suoi operatori prima che dai mezzi, vincendo la resistenza che persiste all'interno e all'esterno delle organizzazioni. La paura di molti sembra essere quella di dover assecondare troppo i mercati e di non poter salvaguardare il "prodotto tipico-spettacolo". Questo porta ad arroccamenti, alla mancanza di un dialogo costruttivo con istituzioni, finanziatori e stakeholder, per una complessiva e diffusa mancanza di fiducia. La situazione si complica con l'attualità di una crisi globalizzata che investe tutti gli aspetti della società e in particolare un settore come lo spettacolo dal vivo, evidentemente ritenuto dalla politica di secondaria importanza. Se non si può condividere quest'ultima considerazione, si coglie però sicuramente l'impreparazione dello spettacolo e, spesso, di chi lo gestisce: un rinnovamento culturale e metodologico non si può più rimandare. Un noto adagio lega la parola *crisi* ad *opportunità*: in certi momenti si rendono indispensabili decisioni, scelte. La crisi può essere un momento salutare, un segno di rinnovamento, ed ecco che lo spettacolo ha oggi l'occasione di abbandonare sclerotizzate posizioni e farsi nel contempo finalmente riconoscere come azienda, come industria culturale che crea prodotti fondamentali per la comunità. Ci vogliono però le persone giuste al posto giusto, che sappiano valorizzare il settore, all'interno e verso l'esterno, ponendo l'accento sui metodi, sui processi, sul "ben fare" (che è poi una delle connotazioni della parola *azienda*). Il manager deve avere la giusta formazione, la capacità di gestire e di comunicare. La profes-

sionalità che può dare l'organizzazione ed economia dello spettacolo agli operatori che essa forma – pur essendo questa disciplina ancor poco accettata dal mondo dello spettacolo – rappresenta una risposta alle suddette problematiche. È senza dubbio venuto il momento di integrare fattivamente teoria e pratica, nuove metodologie e creatività, nuove visioni che siano soprattutto partecipative e non avulse dagli sviluppi dei contesti territoriali ove gli enti di spettacolo operano. Di fronte a questo arduo compito è doveroso chiedersi dove e come si può migliorare, in ogni ambito di responsabilità, per mettere finalmente lo spettacolo dal vivo su una giusta rotta. Questa è quindi l'occasione per esami di coscienza e revisioni critiche non solo per i teatri ma anche per la disciplina dell'organizzazione, che deve porsi come primo “produttore” di manager-organizzatori che abbiano il giusto bagaglio culturale e tecnico. Si tratta poi di una materia di studio universitario che può rinsaldare l'importante contatto tra facoltà di tipo umanistico e il mondo del lavoro nello spettacolo. I due mondi, teorico e pratico-esecutivo, sono e devono essere legati fra loro, non deve più esistere la separazione cui abbiamo assistito finora: uno ha bisogno dell'altro, in un continuo e modificabile processo valorizzativo. Lungo il testo si fondono quindi i piani della ri-definizione della disciplina con quelli della vita e della cultura teatrale, in un unico sistema concettuale privo di discontinuità. Si individuano le conoscenze necessarie e i principali strumenti teorici e pratici, alcuni dei quali vantano noti esperti soprattutto nell'organizzazione di eventi culturali. Questi strumenti, uniti a teorie e visioni strategiche non propriamente acquisite in Italia, vengono per la prima volta identificati e immessi con chiarezza nel bagaglio del manager, adattandoli sulla base dell'esperienza. Si forma perciò un unicum teorico e metodologico per la disciplina. È una prima proposta per la ri-definizione della materia e, come in tutti i progetti per lo spettacolo, sarà aperta a modifiche ed aggiustamenti. Per la prima volta si chiama in causa anche la Responsabilità Sociale d'Impresa (Rsi), la dimensione etica. Ciò non solo perché si deve conoscere come l'economia globalizzata e come ogni aspetto aziendale odierno stiano evolvendo verso concetti di Rsi e di “sviluppo sostenibile”, ma proprio per mettersi nella prospettiva di un management attivamente etico a partire dagli aspetti organizzativi e lavorativi interni. Non sono ammissibili le attuali grandi diversità esistenti, sotto questo punto di vista, tra enti che si occupano di spettacolo, quando anche le imprese private (di spettacolo e non solo) hanno caratteristiche spesso più “etiche” di quelle pubbliche o di interesse pubblico. Inoltre, sono i mercati stessi oggi a richiedere caratteristiche etiche alle aziende e su questo piano si gioca sempre più la competizione. Chi tra gli enti di spettacolo si uniformasse per primo a codici etici e a certificazioni, potrebbe assicurarsi vantaggi competitivi. La Rsi pare dunque anch'essa un'opportunità per lo spettacolo: per favorire nuove visioni di sviluppo e di governance integrate per il territorio; per far valere nuove istanze creative, nuove idee che mettano al centro, e come fine, la qualità della vita delle persone.

Venendo alla struttura del testo, esso è diviso in due parti, una sulle “basi” dell’organizzazione ed economia dello spettacolo, l’altra sugli “strumenti per un’evoluzione” della stessa. Il primi capitoli analizzano brevemente i percorsi storici fondamentali per comprendere quali geni formino l’attuale Dna dello spettacolo e del management in Italia, studiando in particolare l’evoluzione delle norme e dei costumi. Si arriva al giorno d’oggi, fornendo mezzi d’analisi basati su dati concreti ed oggettivi, facendo macroeconomia dello spettacolo dal vivo, passando attraverso i rapporti del settore con le Istituzioni. La seconda parte del testo si apre con la ricerca di definizioni utili ad un nuovo “statuto” aziendale, più adatto ai tempi e più calato nella realtà, per lo spettacolo. L’intento principale è quello di mettere chiarezza, cercando e antepoendo quando possibile (o proponendo ex novo) le definizioni alle discussioni. Ampio risalto è dato al project management e al marketing, nonché alle tecniche che più si adattano allo spettacolo. Nel capitolo dedicato all’etica si vaglia, come si diceva, l’opportunità di uniformare lo spettacolo dal vivo ai principi dell’Rsi. Si propone, sulla scorta di quanto già teorizzato da Franco Ferrari, la certificazione di Qualità ed altro ancora. Il tutto trova una sintesi ideale nell’ultimo capitolo, in cui si ri-commisura tutto con l’elemento più importante e d’unione di ogni visione strategica: il territorio.

A conclusione, mi preme porgere alcuni sentiti ringraziamenti, in primis a Lamberto Trezzini, “incolpevole responsabile” dei miei interessi, e a Lucio Argano. Grazie per la stima, il sostegno e l’incoraggiamento dimostratimi sotto diverse forme da Leonardo Quaresima, Francesco Pitassio e Mariapia Command; Gianfranco Ricci; Giuseppe A. (“Titti”) Ozenda, Cristina Biasi e Silvio Riolfo Marengo; Laura Vichi e Franz Policardi. Grazie per il loro aiuto a Matteo Sartorio e Franco Pulcini, della Fondazione Teatro alla Scala; Giorgina Graglia Scanavino e Gabriella Ziraldo. Per le fotografie di copertina si ringraziano: Roberto Bosi (Teatro Chiabrera, Savona), Tito Gallacci (Teatro dell’Opera Giocosa, Savona) e Loredana Furno (Btt-Balletto Teatro di Torino).



## **Parte I**

### **Le basi dell'organizzazione ed economia dello spettacolo**

Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit

“Ad ogni Tempo la sua Arte, ad ogni Arte la sua Libertà”  
(motto della Secessione viennese)



## **1. L'eredità della cultura teatrale italiana**

### **1. Alle origini dello spettacolo organizzato**

L'origine del fare spettacolo deve rifuggire da ogni datazione poiché si intreccia, si potrebbe dire, alla stessa storia dell'uomo civilizzato e al suo naturale bisogno di espressione, nonché a necessità sociali, religiose, educative. In questi primi capitoli del testo, non si intende fare storia del teatro, attività umana di assoluto rilievo già presso le grandi civiltà dell'antichità, ma compiere un excursus attraverso tappe sempre più condensate via via che si arriverà in prossimità dei giorni nostri, percorrendo momenti significativi che rimodellino questa come una breve storia dell'organizzazione teatrale. Non si parlerà quindi, per rimanere nell'epoca storica ed alle basi della nostra cultura occidentale, dello spettacolo presso gli antichi greci o presso i romani, né dell'impulso dato dalle rappresentazioni sacre medievali, dalle feste barocche o dalla coltivazione privata, nelle corti, dei signori e dei principi. Alcune riflessioni: alla base del fare teatro, musica e spettacolo in genere, si ritrovano spesso modalità tipiche e quasi immutate se pensiamo all'atto creativo, al prodotto artistico che si va ad offrire. Gli usi antichi dello spettacolo, la tradizione, le consuetudini, sono molte volte ciò che rende "artistica" la proposta e che dà qualità al prodotto. L'Italia è terra per eccellenza della conservazione della tradizione teatrale e questa caratterizza tuttora la realizzazione e la messa in scena di uno spettacolo vuoi, ad esempio, di prosa o d'opera. Accanto, attorno, alla tradizione si è innestato un sistema organizzativo che, nella sua lettura odierna, ha origini recenti al confronto della storia del teatro, e si applica inoltre con discontinuità ai vari generi di spettacolo. In Italia, anzi in Europa, il teatro di prosa si è retto fino all'Ottocento sulla forma organizzativa della compagnia di giro, ma, a guardare bene, anche le compagnie odierne portano di città in città uno spettacolo spesso incentrato attorno alla fama di un singolo componente della compagnia, o di una coppia o, scendendo sempre più nei rari casi, di un insieme di attori noti. Prima dell'Ottocento le compagnie di prosa hanno subito poche variazioni nel modo di fare teatro. Nella musica, e



soprattutto nell'opera, i cambiamenti sono stati più evidenti, incentivati dalle necessità che uno spettacolo musicale si porta dietro, dovendo prevedere l'apporto di diverse professionalità, richiedendo l'organizzazione di spazi adatti alla rappresentazione scenica e alla produzione musicale, agli strumentisti, coinvolgendo in sostanza un numero maggiore di persone per far funzionare lo spettacolo. Parte fondamentale, dato imprescindibile dell'eredità culturale italiana, sono gli edifici, lo spazio ospitante il teatro e lo spettacolo. Nel nostro Paese si possono ritrovare tanti teatri storici, antichi, che hanno condizionato, già solo per la loro diffusione nel territorio, il modo di concepire lo spettacolo. L'edilizia teatrale come condizionamento del fare spettacolo, non potrebbe essere diversamente.

“Teatro” viene dal greco *thèatron*, originato da *theá-omai* (*θεά-ομαι*) “io osservo, affondo lo sguardo”. La parola Teatro richiama le azioni di persone (attori) di fronte ad altre (spettatori) e quindi il rapporto che si instaura tra i due gruppi, grazie all'Arte. A quest'insieme manca solo il luogo, e “Teatro” è anche l'edificio, la circostanza fisica dove si attua l'interazione e la comunicazione. I primi esempi di organizzazione dello spazio scenico sono ad opera degli antichi romani, che ripresero la forma del teatro greco, con la cavea semicircolare e lo spazio al centro per gli attori. Il Medioevo vede invece crescere lo spettacolo sotto forma di rappresentazioni religiose, in occasioni delle feste o per mettere in forma recitata e divulgare i testi delle “laudi”. I luoghi deputati sono per lo più chiese, piazze ecc., nelle forme pubbliche, ma cresce anche la rappresentazione di corte, all'interno dei giardini e delle dimore dei potenti, atta ad intrattenere un numero di spettatori ristretto, con testi ed argomenti scelti per incensare il signore, committente e mecenate. Ed è così che nel tardo Medioevo e nel Rinascimento presso le corti si fa sempre più strada un teatro sostanzialmente effimero ma che deve ogni volta stupire con nuove trovate ed effetti scenici i cortigiani. I saloni principeschi vengono trasformati in “teatri da sala”, con palchi e platee che venivano allestite per lo spettacolo e poi smontate. La concezione dello spazio di spettacolo muta in virtù di una rappresentazione più razionale rispetto a quella medievale, come osserva Leonardo Benevolo:

Nel Medioevo la rappresentazione dello spazio è circoscritta volta per volta all'individualità degli oggetti, nel Rinascimento invece è sottomessa a un metodo generale, dedotto dalle leggi dell'ottica geometrica. Le conseguenze di questo nuovo modo di vedere nella tecnica teatrale sono due: anzitutto il concetto unitario dello spazio conduce alla negazione dello scenario multiplo medievale [...] la seconda conseguenza ha una grande importanza storica perché in tutto il teatro precedente (greco, romano e medievale) il rapporto tra spettatori e attori si era basato su una comunione non solo rappresentativa ma anche spaziale, cioè il dramma e il

pubblico erano inclusi in un unico ambiente (il *plein air* greco, il cavo del teatro romano coperto dal velario, la piazza medievale); dal Rinascimento in poi il Teatro è invece un ambiente con una finestra aperta su uno spazio eterogeneo, inaccessibile agli spettatori.<sup>1</sup>

Nella realizzazione degli spettacoli (nei quali le corti ferraresi e fiorentine si distinsero per magnificenza) troviamo impegnati grandi nomi quali Leonardo Da Vinci, Raffaello Sanzio, Filippo Brunelleschi, Antonio Da Sangallo, Giorgio Vasari, per non citarne che alcuni. Ma si rimane all'interno delle corti e, tolto il poeta di corte o l'architetto-ingegnere, l'organizzazione preponderante è sempre quella della compagnia di girovaghi, di comici dell'arte. Nel Rinascimento si ritrovano nuovi progetti di allestimento "fisso" per gli spettacoli, secoli e secoli dopo i primi teatri di epoca imperiale romana, con studi architettonico-matematici applicati per la prima volta all'edificio ed alla scena<sup>2</sup>. Nel 1585 si inaugura il Teatro Olimpico di Vicenza, realizzato<sup>3</sup> su un progetto originale di Andrea Palladio risalente a cinque anni prima, con cui si realizza un edificio stabile per gli spettacoli teatrali così come teorizzavano umanisti ed architetti. La sua forma riprende il teatro antico, sulla scia di attenti studi del trattato *De Architectura* di Vitruvio<sup>4</sup>.

La vera rivoluzione nell'edificio teatrale avvenne però in periodo barocco, epoca in cui l'Italia fornì il modello architettonico cui tutta Europa si rifece. È questa l'epoca di nascita del "teatro all'italiana", come ovunque nel mondo viene definito. Si iniziò una vera edilizia teatrale pubblica, con la costruzione di teatri permanenti accessibili ad un pubblico numeroso, per ospitare spettacoli che non fossero fruibili solamente da una ristretta cerchia di cortigiani. La forma dei teatri che si sviluppò rimase immutata fino a tutto l'Ottocento. Questi teatri hanno in genere una sala a forma di ferro di cavallo (come il Teatro alla Scala di Milano, o il Teatro La Fenice di Venezia), o a campana (come il Teatro di San Carlo di Napoli) derivata dall'allungamento, lì dove finiva l'arco di cerchio, della cavea dei teatri classici antichi.

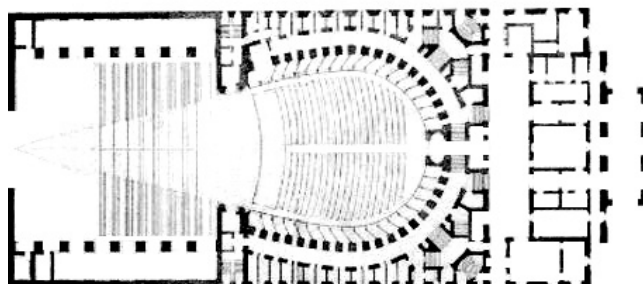
<sup>1</sup> Benevolo L., "Breve storia degli edifici teatrali", in: Carbonara P., *Trattato di Architettura*, vol iii, Utet, Torino, 1955, pp.311-12.

<sup>2</sup> Degno di nomina, pur avendo edificato solo teatri provvisori, il bolognese Sebastiano Serio fu tra i primi teorici. Nel suo *Secondo libro dell'Architettura*, edito a Parigi nel 1545, dedica alcuni capitoli all'allestimento delle scene teatrali.

<sup>3</sup> L'architetto, dall'importanza storica sottovalutata, che portò a termine i lavori dell'Olimpico fu Vincenzo Scamozzi (1548-1616). A lui si devono anche le stupende scene prospettiche lignee del teatro che, pensate inizialmente per un'unica rappresentazione, sono giunte invece fino a noi.

<sup>4</sup> Il trattato, scritto sotto Augusto, fu tradotto nel 1414 da Poggio Bracciolini ed è stato preso a riferimento dagli architetti rinascimentali. Leonardo dallo stesso testo trasse le proporzioni per il suo famoso disegno dell'*uomo vitruviano* del 1490 ca.

Fig. 1 - Pianta del Teatro alla Scala di Milano, progetto di G. Piermarini (1778)



La platea è circondata da balconate, le quali vengono via via suddivise in scomparti separati, i palchi, che rispondono anche alla funzione di separazione dei ceti sociali. Nei palchi i signori, in platea, dove originariamente non erano previste sedute, il resto del popolo<sup>5</sup>. A guardarli bene, si direbbe che questi edifici siano come la trasformazione, al coperto, dei luoghi dove si faceva spettacolo effimero, della piazza, con le balconate come i palazzi che si richiudono ad “abbracciarla”. Del resto il termine “platèa” altro non è che il tardo latino *platea*, piazza<sup>6</sup>. Uno spazio considerevole è riservato al palcoscenico, dove trovano realizzazione le scenografie, parte altrettanto caratteristica dei teatri all’italiana quanto la forma della sala per il pubblico. Sul palcoscenico si doveva manifestare l’illusione della realtà, la rappresentazione più verosimile possibile delle ambientazioni naturali dei drammi, e ciò veniva realizzato attraverso l’applicazione della prospettiva. L’uso di quinte, di fondali prospettici dipinti, decorazioni in rilievo, nonché l’inclinazione e la profondità del palcoscenico, legarono indissolubilmente la prospettiva all’arte della scena, trovando precoce teorizzazione nel *Perspectiva libri sex* del 1600, ad opera del matematico Guidobaldo dal Monte che, oltre a far diventare la prospettiva una scienza autonoma dalla pittura, dedica una parte del trattato alla scenografia teatrale suggerendone i metodi. Le macchine teatrali diventano

<sup>5</sup> La selezione sociale, attuata anche a prescindere dalle possibilità economiche, si protrarrà fino ad epoche più o meno inoltrate a seconda delle diverse località italiane. A Savona, ad esempio, nel regolamento teatrale del 18 gennaio 1819, si può leggere: «i servi dopo aver accompagnato i loro Padroni ai palchi dovranno immediatamente retrocedere fin dopo il cancello della porta d’ingresso». Non potevano dunque in alcun modo, neanche pagando, assistere allo spettacolo. Dall’archivio del Teatro Sacco, Savona.

<sup>6</sup> Molto suggestivo in proposito il contributo di Paolo Dalla Sega sull’ideazione degli eventi culturali, in: Argano L., Bollo A., Dalla Sega P., Vivalda C., *Gli eventi culturali, ideazione progettazione, marketing, comunicazione*, Franco Angeli, Milano, 2005. Egli ripercorre, in modo originale e quasi da antropologo culturale, l’ideazione degli eventi e cita (p.46) un detto spagnolo che recita: «la piazza è la casa di tutti». Mi piace estenderlo al teatro.

non solo attrazione per il pubblico, ma proprio apparati imprescindibili nel funzionamento del palcoscenico. L'ingegnere-architetto-scenografo fanese Giacomo Torelli (1608-1678) diventa famoso in tutta Europa per i suoi "ingegneri", di cui doterà vari teatri, e per le sue scene estremamente realistiche. In Europa si esporta il gusto italiano e, così come i musicisti, i nostri "ingegneri teatrali" girano di nazione in nazione chiamati ad abbellire teatri e rappresentazioni, come è il caso, per citare la famiglia più famosa, dei Bibiena, con il capostipite Giovanni Maria Galli, i suoi figli Francesco e Ferdinando, e i nipoti Giovanni Carlo (da parte di Francesco), Alessandro, Giuseppe e Antonio (da parte di Ferdinando).<sup>7</sup>

Nel periodo barocco e nel tardo Settecento in Italia si ebbe dunque un fiorire di teatri, molti dei quali tuttora esistenti. L'abbondanza di teatri ha, da un lato, aumentato la produttività di spettacolo, creato una forte cultura dello spettacolo e fatto sì che l'Italia fosse per molto tempo al centro degli interessi europei e che invenzioni, usi teatrali e artisti venissero presi a modello ed esportati; dall'altro, ha incentivato comunque il già tipico girovagare delle compagnie e ha fatto sì che oggi il nostro Paese si ritrovi sì con teatri bellissimi, ma spesso non più adatti o adattabili alle moderne esigenze tecniche di spettacolo. Si consideri inoltre come molti dei teatri fossero costruiti nei centri, ora centri storici, delle città, o a fianco delle corti signorili, ed ecco che oggi risulta spesso impossibile ampliare le strutture dei teatri storici per dotarli di ulteriori spazi, pena la distruzione di caseggiati storici adiacenti o l'occupazione di strade. Nel Seicento si colloca la, doppia, nascita dell'opera lirica. L'*Euridice* di Jacopo Peri, su libretto di Ottavio Rinuccini, venne rappresentata la sera del 6 ottobre 1600 a Palazzo Pitti, a Firenze, in occasione delle nozze tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia. Si tratta di un'"opera di corte", quindi, ma ha l'importanza di essere la prima giunta a noi completa. Peri e Rinuccini facevano parte della cosiddetta "Camerata fiorentina" (che annoverava anche Vincenzo Galilei, musicista e padre del più noto Galileo) e avevano già prodotto una *Dafne*, della quale però non rimangono che pochi frammenti. L'opera italiana, che cercava rappresentazioni nuove rispetto a commedie e tragedie di ispirazione classica, e il modello di teatro che si stava sviluppando faranno scuola in tutta Europa. La seconda nascita dell'opera ha anch'essa una data precisa.

<sup>7</sup> A Ferdinando e Francesco si deve l'invenzione della prospettiva "per angolo" che introduceva grandi varietà di ambientazioni, rompendo la tradizionale visione a "cannocchiale rovesciato" tipica delle rappresentazioni sceniche ad unica fuga centrale.