

Alfonso Malaguti
Camilla Gentilucci

La distribuzione pubblica organizzata del teatro

Prospettive future

Introduzione di Carmelo Alberti



FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Alfonso Malaguti
Camilla Gentilucci

La distribuzione pubblica organizzata del teatro

Prospettive future

Introduzione di Carmelo Alberti

FrancoAngeli

Immagine di copertina: Bros.2013, *Nuovo linguaggio*, smalto su parete - dimensione ambientale.
Collezione privata. Foto di Cosimo Filippini

1^a edizione. Copyright © 2014 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
della licenza d'uso previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.*

Indice

Prefazione , di <i>Carmelo Grassi</i>	pag.	11
Dissonanze , di <i>Carmelo Alberti</i>	»	13
Introduzione	»	19
Premessa	»	23
1. Nascita dei circuiti e loro affermazione	»	27
2. La normativa vigente	»	33
3. Ruolo ed obiettivi: la distribuzione momento portante del teatro	»	41
4. La trasversalità dei circuiti nelle <i>performing arts</i>	»	47
5. <i>Specimen</i> di analisi artistica ed economica	»	53
5.1. ATAM, di <i>Camilla Gentilucci</i>	»	54
5.2. ArteVen, di <i>Alfonso Malaguti</i>	»	54
5.3. Associazione Teatro Pubblico Campano, di <i>Camilla Gentilucci</i>	»	56
5.4. Teatro Pubblico Pugliese, di <i>Alfonso Malaguti</i>	»	57
5.5. Gli altri circuiti, di <i>Camilla Gentilucci</i>	»	61
5.5.1. Primo approccio all'analisi	»	64
5.5.2. Analisi dei risultati	»	68
Questionario di ricerca	»	69
Analisi dello statuto	»	85
Analisi di bilancio	»	87
Appendice – Obblighi di rendicontazione	»	89

6. La crisi della cultura e dello spettacolo nel terzo Millennio. Per una gestione innovativa attraverso il superamento del <i>teatrocentrismo</i>	pag. 93
7. Postfazione, di <i>Alfonso Malaguti</i> e <i>Camilla Gentilucci</i>	» 105
Bibliografia e sitografia	» 109

*A Filippo e
a Tiziana e Giancarlo*

“che la giustizia sia con noi, è certo:
un uomo che esibisce mani pure
non ha paura che il nostro canto
rompa la sua esistenza”

Eschilo, *Orestiade, Eumenidi*, vv. 312-315, versione di P.P. Pasolini

“ma io non so capire *questa fine sospesa
della mia storia*; nè i nuovi sentimenti
in cui, bene o male, senza conclusione
io continuo a vivere.
(...) (..)

Il mondo è colpevole e falsa la luce di quelle albe”.
P.P. Pasolini, *Pilade*, IX episodio (cors. n.)

“il teatro vive solo quando non appartiene alla letteratura, ma non dura se non le appartiene”.
N. Gòmez Dàvila, *In margine a un testo implicito*

“L’arte consiste in una molteplicità empirica di processi singoli di perfezionamento ritmati
ciascuno da sequenze di rottura”.
N. Gòmez Dàvila, *Tra poche parole*

“Fine delle forme, fine dei modi, fine della volontà, fine della tecnica, fine della rappresenta-
zione, fine del mondo: questo è teatro”.
C. Bene, *Che cos’è il teatro*

“Rappresentare per mezzo dei rappresentanti, registi o attori, interpreti asserviti che rap-
presentano personaggi che, prima di tutto con quello che dicono, rappresentano più o meno
direttamente il pensiero del ‘creatore’ (...) un pubblico passivo, seduto, un pubblico di spet-
tatori, di consumatori, di *jouisseurs* – come dicono Nietzsche e Artaud – che assiste ad uno
spettacolo senza autentico volume e senza profondità, acqua stagnante offerta al loro sguardo
di *voyeur*”.

J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*

“come si fa a occuparsi di teatro non occupandosi di linguaggio”
U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*

“Solo partecipando al teatro possiamo vedere su di un palcoscenico come è fatta veramente
la vita, quella di ieri e quella di oggi”
A. Calbi, *Prefazione a “W l’Italia it...noi non sapevamo”*

“il teatro (...) [è] un luogo di resistenza culturale e non solo”.
E. Barba, *Odin, una leggenda*

Prefazione

di *Carmelo Grassi*

Il sistema teatrale e della danza in Italia, oltre alla produzione artistica, si distingue per una fitta serie di reti regionali che si occupano della distribuzione delle opere ideate dagli artisti. Da oltre trent'anni questi Organismi di Promozione e Formazione del Pubblico, così sono definiti dal Ministero (MIBACT), svolgono una funzione primaria e schiva ai riflettori per permettere anche ai cittadini non residenti nei grandi centri di partecipare alla cultura teatrale.

Nell'ultimo decennio molte delle affinità comuni tra i soggetti, dalle molteplici esperienze sui territori alle soluzioni atte al miglioramento e alla sburocratizzazione della diffusione territoriale di competenza sono convogliate e divenute patrimonio comune delle diverse realtà regionali. Grazie al continuo scambio tra operatori e responsabili dei progetti di diffusione si è assistito ad un arricchimento delle procedure che hanno permesso una piattaforma per la nascita e crescita di nuove idee migliorando, senza soluzione di continuità, l'assetto della distribuzione regionale ed aprendo a nuovi stimoli con il fine ultimo di portare allo spettatore la massima qualità al minimo costo.

Oggi i Circuiti Teatrali Regionali, come chiaramente si evince dalla presente ricerca, non sono semplificabili in organi di distribuzione di spettacoli. Sono articolati sistemi di diffusione di un bene immateriale spesso non misurabile per numeri anche se il volume di spettacoli organizzati è molto importante. Gli Organismi rappresentano, a buon titolo e sui rispettivi territori regionali, il riferimento organizzativo e progettuale di cui Regioni ed Enti Locali si servono per esprimere le politiche culturali dello spettacolo dal vivo. Un obiettivo non improvvisabile e che può rivelarsi importantissimo per la crescita culturale di un paese che per proprie caratteristiche morfologiche rischierebbe di concentrare la produzione culturale in pochi centri.

L'ANART, che è l'Associazione nazionale che rappresenta i dieci Circuiti analizzati, ha voluto approfondire e documentare una azione, spesso invisibile, che ogni organismo compie quotidianamente nel proprio territorio.

Ne esce un quadro complessivo di straordinaria vitalità e creatività degno di approfondimento e di studio. Questa ricerca documenta una parte importantissima della filiera teatrale e della danza che rischia di essere considerata secondaria perché non appariscente per lo spettatore o per gli studiosi del settore. Ma sta proprio in questa invisibilità la caratteristica di un sistema organizzato.

Mi auguro in qualità di Presidente ANART che i risultati conseguiti e resi per la prima volta pubblici in una ricerca strutturata, tra l'altro in un momento così difficile per il paese, siano considerati ad ogni livello nella loro essenza per confermare il buon fine di investimenti che dovranno continuare ad essere presenti per diffondere la cultura del teatro e della danza in Italia attraverso il network teatrale più grande d'Europa.

Dissonanze

di Carmelo Alberti

Nei tempi bui

si canterà?

Si canterà.

Dei tempi bui.

(Bertolt Brecht, *Poesie di Svendborg*, II)

Il sistema delle relazioni umane si fonda, per lo più, sulla valorizzazione delle funzioni sociali, in ogni ambito, dalla gestione alla formazione, dall'assunzione di ruolo allo sviluppo della personalità (ecc.). Il valore è un fattore provvisorio, commisurato al momento storico, tanto che si auto-determina, di volta in volta, in base a un insieme di regole definito dai vari "protagonisti" sociali. Invece, nella sfera del "rappresentare", sia quando attiene allo spirito della "celebrazione", al rito civile e/o devozionale, sia quando risponde al gioco dell'illusione, al bisogno di meravigliarsi, il "valore" dell'azione performativa si trasforma, perché si definisce attraverso la ricerca di una sintonia – oppure, si dovrebbe dire meglio: sulla dissonanza – con il tempo e lo spazio dell'immaginario collettivo.

Pertanto, il carattere "pubblico" del teatro non sempre corrisponde a un'idea di utilizzo immediatamente condivisibile: per ritrovare tale funzione serve un incredibile, persino immane, lavoro preparatorio. Si tratta, infatti, di attuare la circolarità degli scambi, anzitutto fra partecipanti che accettino di farsi responsabili del medesimo progetto, fra persone che si riconoscano in un'espressività aperta e dinamica, fra artefici che riconoscano lo stesso "valore" alle forme rappresentative.

Dinanzi a situazioni di "forte disomogeneità territoriale [...] nel campo dello spettacolo", come si indica nella prefazione di questo prezioso volume, occorre sviluppare reti di circuitazione e momenti di interconnessione che non si arrestino entro i confini regionali o nazionali, ma che sfruttino a pieno le potenzialità della modernità e delle nuove tecnologie. È opportuno, perciò, spostare decisamente lo sguardo verso la condizione dello spettatore globale, che non da poco tempo, ma da almeno un secolo, risulta un individuo solo, un soggetto singolo, anche quando si muove in gruppo. Indubbiamente, si deve dare per scontato che esista la garanzia di una "buona pratica" della rappresentazione, altrimenti occorre sciogliere un nodo più complesso che ha un'attinenza etico-professionale: è, cioè, una questione che investe i

mediatori della messinscena sul versante della responsabilità socio-culturale. L'etica del mestiere è l'unica che possa mantenere intatta l'incidenza emozionale del teatro: insomma, fa sì che quanto avviene entro il cerchio evocativo finisce per riguardare tutti. Ciò vuol dire che gli artefici dovranno garantire consapevolmente una gamma di livelli interpretativi sempre più ampia, a partire dalla fase progettuale. Non basta più attestarsi nell'immediatezza della minima comunicazione, quella che si ferma a illustrare il plot, a ripetere la linea narrativa, come è confermato dalla costante assuefazione a prodotti cinematografici e televisivi generalisti, la cui trama è organizzata su schemi fin troppo elementari (buono, cattivo, eroe, malfattore, e così via), al punto da disattivare persino le vecchie norme della moralità borghese, senza proporre alcuna alternativa.

La capacità di parlare a tanti, rivolgendosi al singolo spettatore, si prospetta come una scommessa impegnativa, dissonante rispetto alla condizione "recitativa" che contraddistingue la "vita quotidiana". Ciascun individuo, giorno per giorno, rappresenta le proprie "parti" relazionali maschili/femminili (come impiegato, operaio, dirigente, marito, padre, figlio, utente, ecc.) in modo traumatico, tanto che alla fine il "ruolo" (la personalità) tende a assopirsi, oppure a sfumare verso le zone incerte del disagio e della malattia. Nel 1956-1959 il sociologo Goffman aveva classificato il comportamento degli uomini sulla base di un sistema drammatico semplificato, laddove ogni individuo tende a comportarsi da attore solamente in riferimento agli altri "personaggi" che incontra, tralasciando la fase d'"interazione" che si attua sulla scena, quella per cui il pubblico assiste e giudica la ricaduta della finzione attraverso una sintesi di stampo processuale (si veda: Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969). È sorprendente come, negli stessi anni, si articoli una inedita prospettiva di analisi filosofica che prefigura una scienza della "sociologia del teatro" (è il caso di Georges Gurwitsch che nel 1956 scrive il breve saggio *Sociologia del teatro* sulle affinità tra teatro e società), mentre sul versante degli studi antropologici varie correnti di pensiero introducano progressivamente il concetto di "conflitto" all'interno delle dinamiche della civiltà (si pensi, ad esempio, alla svolta operata negli anni Cinquanta dalla scuola di Manchester, con pensatori quali Max Gluckman e Victor Turner).

Il teatro potrà svolgere una funzione attiva nella ricerca dell'equilibrio soggettivo quando ingloberà interamente i "valori" elementari che caratterizzano i rapporti quotidiani. Andare verso il pubblico, significa far risuonare meglio i propri strumenti per offrire a chi assiste una soluzione interpretativa neutra, allo stato puro, che solleciti la mente e l'immaginario. Si è visto, ad esempio, come nella fase d'avvio del teatro-narrazione un attore seduto al centro della scena sia in grado di tessere la trama di un racconto evocativo, che attraverso meccanismi di consumo fantastico accende in un numero esteso e distinto di spettatori sembianze di personaggi invisibili. Ma funzio-

na altrettanto bene il recupero di una messinscena clownesca, costruita su alternanza di poesia e ingenuità. Oppure, il dare sulla scena peculiarità alla sofferenza e alle situazioni d'emarginazione, fino a liberare nell'animo di chi assiste un'energia incontrollabile. Oppure, la vicinanza e la contiguità con il referente, guardandolo negli occhi, lasciando accese le luci della sala, costringendolo a stare all'erta nel seguire le fasi del gioco scenico. Oppure, l'accentuazione dello scontro fra contesto drammatico e vittima sacrificale. E altro ancora.

La via della teatralità contemporanea si affida meglio alla frammentazione, all'azione circoscritta, meno alla stagionalità. Ciò significa, che le ricorrenti emergenze economiche renderanno sempre più "clandestine" le proposte del teatro non istituzionale. Rimane la necessità di continuare (o ricominciare, dopo lo strappo provocato dai profeti dell'antiteatralità) a teorizzare, in prossimità delle risultanze della ricerca scenica: il "valore" assoluto rimane ancorato all'esercizio del "pensiero". La dissonanza del teatro dal valore civile risiede nell'esaltazione degli apporti degli uomini di scena e, insieme, di quelli d'organizzazione.

Da qui deriva la necessità di esaminare, come accade in questo volume, i casi esemplari e quelli critici, per riflettere sulla recente storia teatrale dell'Italia, che pure possiede un serbatoio storico-culturale enorme, ma boccheggia di fronte alla caduta della funzione di servizio pubblico entro la trappola di micro-organismi gestionali, frammentati territorialmente, preoccupati solo di difendere il proprio spazio. In alcuni circuiti la parte sana del sistema di produzione-programmazione poggia sulle spalle di professionisti e organizzatori che condividono senza remore la progettualità con gli artefici della creazione artistica e sanno spiegare (mediando fino allo spasimo) ogni possibilità di sviluppo e di valorizzazione culturale con i rappresentanti della politica.

Occorre, inoltre, una svolta nella definizione del "valore" territoriale del teatro, attraverso un'apertura a forme integrate di conoscenze: andare oltre il limite delle concezioni sceniche comporta un'indagine di natura antropologica non facile, che investe artisti e referenti, visto che la politica offre una risposta dai tempi fin troppo lunghi. Si tratta, insomma, di perfezionare l'azione di chi sa come migliorare i processi mentre è costretto ad agire restando dentro l'esperimento, quello del rinnovamento e della valorizzazione del teatro.

Per tornare ancora sulle dimensioni possibili di una cultura "globale" esente dalla degenerazione conformistica, si tenga presente la capacità di diffusione in ambito mondiale dei superprodotti cinematografici (non solo statunitensi, oramai); in questo caso, è facile osservare come il respiro dell'invenzione venga diluito nella definizione dei modelli, e come nel progetto originario sia presente una vera e propria tecnica di pianificazione, utile per realizzare una merce destinata a un mercato vastissimo. Tale procedimento

ha imposto inevitabilmente alcune convenzionalità di riferimento, alcuni parametri formali, non eludibili, che non tengono conto delle coerenze locali e tanto meno della continuità delle tradizioni artistiche e culturali pre-esistenti. La logica intrinseca ai fenomeni commerciali globali influenza, persino, le espressività elitarie, proietta i suoi riflessi sugli avvenimenti che nascono a ridosso delle identità linguistiche, condiziona gli episodi artistici che fanno riferimento a sistemi di segni già codificati, agli alfabeti di un solido immaginario collettivo.

Inoltre, l'idea che la globalità sia soltanto un modo per assoggettare gli usi e le abitudini dell'umanità, in ogni punto della terra, risulta un'altra prevaricazione compiuta a danno delle zone meno sviluppate del pianeta, nei riguardi di quelle popolazioni che vivono in uno stato di assoluta e crescente miseria. Il rischio che si corre è quello d'innescare attraverso la teoria della totalità culturale – nel disegno di un economicismo integrale e integrato – un ulteriore perverso colonialismo. La forza della comunicazione diffusa nel villaggio onnicomprensivo ha un senso solo se continua a misurarsi attivamente con le complessità, con le diversità, con le identità e con le radici linguistiche: perciò, si ha la necessità di costruire al più presto modalità di controllo efficaci e, soprattutto, di ampliare la rete di analisi e di gestione dei fenomeni artistico-culturali più diffusi.

Oltretutto, non sempre la medesima definizione di “cultura” corrisponde alle aspettative di ciascuna area del mondo: le distorsioni derivate dalle trasposizioni forzate di una civiltà nell'altra, nel corso dei secoli, hanno provocato sconvolgimenti di ritorno, che hanno incrinato l'equilibrio di ogni settore dell'attività umana. Esiste, così, un clima di catastrofismo incombente che rende instabile la vita ordinaria di molti sistemi d'identità interattiva; nel quadro di un comportamento massificato, infatti, è insito il principio di conflittualità e di lotta fra individui, fra gruppi, fra etnie, fra religioni.

La sfida più immediata, dunque, riguarda la necessità di “cercare la strada” – per parafrasare il titolo di un piccolo ma efficace libro di Jurij Lotman, uno dei padri della semiologia, un libro (*Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994) dedicato alla dinamica dei modelli della civiltà, esaminati nell'alternarsi di processi esplosivi e sviluppi gradualmente, un testo in cui s'avverte maggiormente la responsabilità di governare le trasformazioni, fino a prefigurare una nuova utopia. È possibile considerare la formazione e la circolazione delle idee due fra le questioni centrali per il futuro, in relazione agli incessanti e velocissimi sviluppi che si registrano nella definizione dei “saperi”, soprattutto quelli che chiamano in causa l'ambito della produzione delle arti. Le reti-circuito, alle quali ancorare il principio della “dissonanza” culturale, hanno il compito di ricostruire un profilo professionale adeguato all'espletamento di un ampio ventaglio di mansioni, che non possono più essere svolte in modo approssimativo.

Il nostro paese, da questo punto di vista, appare invischiato in una contraddizione insanabile, proprio per essere stato storicamente un ambito privilegiato di elaborazione della civiltà e, insieme, un ponte fra territori tra loro distinti. Basterà citare la continua disattenzione nei confronti dell'antica centralità del Mediterraneo nel sistema di elaborazione di scambi culturali. Uno dei presupposti per garantire la coerenza del sistema globale è quello di rafforzare i bacini di relazione e di permuta; in tal senso le sponde mediterranee sono lo specchio cronologico e reale di un progetto d'influenze reciproche, proprio nella dimensione della quotidianità (l'attività della pesca, per esempio, sta accanto alle permanenze e alle cessioni etno-musicologiche). Allo stesso modo, si è visto negli ultimi decenni cosa ha significato in termini di sconvolgimento di una pace difficile la mancanza d'interventi equilibratori nell'enclave balcanica, in seno ad un bacino denso di umori fertili e dinamici qual è quello mitteleuropeo.

Conviene sempre prestare attenzione alle esperienze che procedono da una consapevolezza di stampo territoriale, con l'intento di tramutarsi in laboratori di una sapienza a più livelli, a vantaggio di un apprendimento che ha la fisionomia di un esperimento continuo d'interferenza con l'esterno. Basta poco per recuperare le vocazioni a proporsi come snodo fra antico e moderno, fra memoria e futuro.

Mentre si accentua l'importanza delle conoscenze di un'economia applicata alla culturalità, si apre un ventaglio di possibilità che permettono di sondare nello specifico alcuni episodi fondativi della cultura artistica moderna e contemporanea. La sfera della *performance* investe ogni aspetto della società; non si può relegare in un luogo circoscritto e dimenticato. I modelli rappresentativi non possono essere l'espressione di chiusure e di azioni difensive, se si vuole combinare la conoscenza dei fenomeni generali, le teorie, con la necessità di aggiornare le dinamiche produttive e organizzative di ogni società. Le esperienze musicali e teatrali hanno già cambiato fisionomia, ancor più se vengono considerate sul versante dei consumi e del mercato culturale. È importante, allora, riconsiderare le "storie" dei vari linguaggi scenici presentati dal vivo collocandosi dalla parte dei referenti, degli spettatori; quasi automaticamente si apriranno inedite prospettive di sviluppo e d'interrelazione fra ambienti non sempre omologhi.

D'altronde è nota l'influenza che esiste fra le diverse anime dello spettacolo: si può dire, anzi, che nel momento stesso in cui si stabiliscono steccati normativi, subito si avverte, in qualche luogo, in qualche mente, l'impulso (o l'impellenza) a trasgredire le regole. A tale scopo risultano utili conoscenze incrociate, che assumano come ambito d'indagine e di successiva sintesi le teorie della produzione e della committenza artistico-culturale, allo scopo di comprendere più da vicino i segreti di alcuni episodi del pensiero moderno; c'è bisogno, ancora, di una riflessione sui concetti di "restituzione" e di "restauro" dei beni culturali, ambientali e architettonici, lungo la traccia di

una nuova “ricezione artistica” in grado di valorizzare la dimensione socio-antropologica del patrimonio intellettuale.

Riflettere sulle coerenze di una “distribuzione pubblica organizzata del teatro” e sul rilancio delle reti-circuito significa, poi, avviare una sperimentazione avanzata sia sul piano della legislazione, del diritto e della finanza (prefigurando semplificazioni burocratiche e fiscali), sia sul piano della programmazione, dell’analisi degli spazi adibiti alla presentazione e al consumo artistico. È tempo anche di accentuare l’attenzione verso le matrici “globali” dell’arte riprodotta, accogliendo tanto la complessità quanto le incoerenze, in nome della “dissonanza”; non si possono trascurare le numerose ricadute e ri-articolazioni che vanno dalla fotografia all’industria discografica, dal video alla multimedialità, tenendo conto dell’applicabilità e della finalità di tali strumenti nel contatto con ampie sezioni di spettatori.

I ritardi della politica e della cultura nazionali rispetto allo sviluppo globale delle forme dirette di comunicazione non giustificano il disimpegno che porta al degrado e alla caduta della sensibilità soggettiva e collettiva. L’attività culturale e artistica rimane l’unica strada per evitare le distorsioni di ogni sistema civile e l’appiattirsi dell’inventività nel mare magnum dell’acculturazione. C’è, infatti, il rischio che le arti scivolino dentro uno stampo ripetitivo senza spessore, che restino ingabbiate nella logica della mera riproducibilità e dell’eterna iterazione, a dispetto del respiro che in esse è stato infuso, in uno spazio infinito e assoluto, in un tempo perduto, e che, nonostante tutto, recano per sempre imprime in sé.

Introduzione

Il presente studio parte dall'idea di colmare un vuoto dal punto di vista dell'analisi critica che si riferisce ad una struttura non solo importante per lo spettacolo dal vivo, ma che è stata capace di dare un senso nuovo allo spettacolo negli ultimi 40 anni sia per quello che ha fatto e proposto a livello territoriale e locale sia per la diffusione quasi capillare e sicuramente omogenea fra le diverse regioni del nostro paese senza quella discriminazione territoriale che lo spettacolo soffre per tutte le varie formazioni sue, dalle fondazioni lirico-sinfoniche (6 sono ubicate al nord, 3 al centro, 3 al sud, 2 nelle isole) ai teatri stabili ad iniziativa pubblica (9 al nord, 5 al centro, 1 al sud, 2 nelle isole) ed a iniziativa privata (9 al nord, 3 al centro, 2 al sud, 1 nelle isole), dai teatri "di tradizione" (17 al nord, 6 al centro, 3 al sud, 2 nelle isole) alle istituzioni concertistico-orchestrali (5 al nord, 4 al centro, 3 al sud, 1 nelle isole) dagli stabili di innovazione dedicati alla ricerca e alla sperimentazione (8 al nord, 4 al centro, 3 al sud, 2 nelle isole) agli stabili di innovazioni dedicati all'infanzia e alla gioventù (12 al nord, 6 al centro, 2 al sud, 2 nelle isole).

Già questi dati mostrano la forte disomogeneità territoriale del paese anche nel campo dello spettacolo, con l'eccezione dei circuiti che hanno una distribuzione territoriale sostanzialmente omogenea: 4 al nord, 4 al centro, 4 al sud, 1 nelle isole, pur se va subito rilevato che fra le diverse strutture v'è una forte disomogeneità economico-artistico-organizzativa come si evidenzierà nel corso dell'esposizione che stiamo per affrontare, particolarmente nel capitolo 5, anche se va detto che non sempre siamo riusciti ad ottenere tutte le informazioni richieste come se da parte di qualche struttura si temesse di essere "violati" ovvero si volesse nascondersi e non fare della trasparenza un vero e proprio *ubi consistam* cui muoversi. Naturalmente va rivolto il più vivo ringraziamento a quelle strutture che sollecitamente hanno risposto al nostro questionario nonché ai suggerimenti e/o integrazioni datici da alcune di esse come, per esempio, ArteVen.

Noi crediamo fermamente nel ruolo dei circuiti e avremo modo di ampliare, pur non tralasciando critiche, l'orizzonte cui essi si rifanno anche con teorizzazioni e proposte che forse non troveranno il consenso, ma che intendono dare un concreto contributo per una svolta, per un radicale cambiamento.

Auspichiamo che le *performing arts* in generale e l'attività teatrale in particolare siano in grado di trovare in se stesse la forza di autoriformarsi e di rinnovarsi. In tale prospettiva il circuito può essere in grado di svolgere una funzione importante, forse addirittura trainante se saprà spingersi *oltre* rispetto all'assetto attuale e reale in un processo di *contaminazione* ai vari livelli. Perché contaminazione? Riteniamo una caratteristica fondamentale e, questa, strutturale proprio del circuito per come si situa con le sue specificità a livello territoriale e locale con un coinvolgimento che è in primis socio-culturale, poi politico, infine dovrebbe diventare anche artistico, soprattutto nelle scelte degli spettacoli proposti nei vari siti del territorio e nei diversi *topoi* teatrali e no, nelle città ovvero in periferia. Ed è proprio sulla città che è impostato il discorso *nuovo* che va perseguito dal circuito e che noi tenteremo di fare.

Il teatro e la città o, meglio, *il teatro nella città* può offrire un modo diverso di affrontare lo spettacolo. Qui subentra l'istanza politica che deve avere il teatro giacché esso è una straordinaria arte politica come ci ha insegnato Hegel nella sua *Estetica* laddove afferma che “nella rappresentazione di ‘*persone che agiscono*’, si costituisce (...) come ‘*un'azione in cui vengono ad apparire le grandi potenze spirituali nella loro discordia e nella loro riconciliazione*’”¹. Ma il teatro politico e della città va letto in combinato disposto con le tesi di Eugenio Barba sul valore sociale del teatro e con la struttura individuata proprio dal circuito. “I teatri rifiutati, marginali – dice Barba – stanno cercando di trovare nuovi significati e valori per una pratica che sembra destinata a restare come una gloriosa reliquia di un modello di società che sta rapidamente scomparendo”². E ancora: il teatro ci dà “l'idea (...) di creare una specie di costellazione, più riferimenti di stelle. (...) [Il] teatro (...) lavora *con* il testo e non *per* il testo, nel senso che il testo è una delle tante lingue, lavora con tutto quello che può essere una struttura dinamica dello spettacolo”³.

1. Antonio Stragà, *Teatro in città: la scena in un luogo comune*, in *La città racconta*, Momenti AiCS editore, Belluno, 2002, atti del convegno, Filo d'Arianna Festival, sabato 7 luglio 2001, p. 135. Per la citazione hegeliana cfr. G.W. Hegel, *Estetica*, trad. it., Einaudi, Torino, 1976, p. 231.

2. La citazione è presa da Clelia Falletti, *Il Teatro fuori dei teatri: paradosso, necessità, valore*, in *La città racconta*, op. cit., p. 37.

3. E. Barba – *Odin, una leggenda* intervista di Francesca De Sanctis, in *L'Unità*, 19 febbraio 2013, ad Eugenio Barba nell'occasione dell'andata in scena de *La vita cronica* (drammaturgia e regia di E. Barba) a Roma: è lo spettacolo che l'Odin ha dedicato ad Anna Politkovskaya e Natalia Estemirova.

Alla contaminazione si accompagna la *mutazione antropologica teatrale* che si afferma proprio quando iniziano la loro attività i circuiti verso la fine degli anni Settanta. A tale mutazione ne subentra, più tardi, un'altra, idest la *mutazione d'internet* con attenzione ai molteplici contributi multimediali, all'inter-azione fra utenti-spettatori, alle newsletter. La rete e la possibilità del web diventano proprio con i circuiti dominanti, grazie anche ad una forte innovazione linguistica e allo spazio riconquistato al teatro. Emergono così nuovi territori con diversi resoconti e analisi costruendo quella che in altra occasione è stata definita *passeggiata ermeneutica*.

I circuiti hanno un preciso *fil rouge* che nella loro evoluzione si identifica nella questione dell'*inter-azione* con il proprio *con-testo* socio-culturale che si inverte nei *topoi* e negli spazi.

Crediamo, in buona sostanza, per parafrasare una parola d'ordine coniata da Gabbris Ferrari, che *il circuito può...*, ove "in quel *può*, con i tre puntini di sospensione è racchiuso tutto un pensiero, un modo d'essere, la coscienza del contemporaneo come momento [gnoseologico] di conquista e di consapevolezza"⁴.

C'è poi da evidenziare che nella società pasoliniana della produzione che crea benessere, nonostante il disastro antropologico, la produzione è comunicazione così come la comunicazione è produzione. E la mutazione antropologica individuata da Pasolini crea le sue vittime proprio nei giovani. C'è un passaggio delle *Lettere luterane* che è una vera e propria epifania di assoluta modernità: "i giovani italiani nel loro insieme costituiscono una piaga sociale forse ormai insanabile: sono infelici o criminali (o criminaloidi) o estremistici o conformisti: e tutto in una misura sconosciuta sino ad oggi"⁵. Credo che tale epifania possa leggersi assieme a quest'altra che ci dà una chiave di lettura sulla *cultura* di estremo interesse e rigore: "la massa giovanile italiana *tout court* (eccettuate piccole *élites*, e in genere i giovani *iscritti* al Pci) è costituita ormai da criminaloidi: ossia da quelle centinaia di migliaia o milioni di giovani che patiscono la perdita dei valori di una 'cultura' e non hanno ancora trovato intorno a sé i valori di una 'nuova cultura' (come noi ce la configuriamo): oppure accettano, con ostentazione e violenza, da una parte i valori della 'cultura del consumo' (che noi rifiutiamo), dall'altra i valori di un progressismo verbalistico"⁶.

Sono due riferimenti che vogliono, non ostante tutto, dare una prospettiva di speranza ed aprire nuovi orizzonti cognitivi che proprio nella distribuzione

4. Gabbris Ferrari lancia la seguente parola d'ordine: *il teatro può ...* Il virgolettato è ripreso dal volume, A. Malaguti, M. Calcagno (a cura di), *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, FrancoAngeli, Milano, 2012, p. 23.

5. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976, p. 90: si tratta dell'articolo *La droga: una vera tragedia italiana*, scritto per il *Corriere della Sera*, 24 luglio 1975.

6. *Ibidem*, p. 81: si tratta dell'articolo *Pannella e il dissenso* per il *Corriere della Sera*, 18 luglio 1975.

pubblica organizzata del teatro che stiamo per affrontare possono trovare un nuovo modo d'essere e "aggredire" le *res* dello spettacolo grazie alla parola *cultura* intesa, appunto, pasolinianamente come "il sapere e il modo d'essere di un paese nel suo insieme, ossia la qualità storica di un popolo con l'infinita serie di norme, spesso non scritte, e spesso addirittura inconsapevoli, che determinano la sua visione della realtà e regolano il suo comportamento"⁷.

Da ultimo sono doverosi una serie di ringraziamenti, non rituali, ma assolutamente sinceri.

A Carmelo Grassi per aver creduto in questo studio e, conseguentemente, per avermi dato fiducia; a Sante Levante per la disponibilità e collaborazione; all'amico Pierluca Donin per i suggerimenti e gli input datimi con grande spirito costruttivo⁸; a Carletto D'Amato, grazie a lui il mio lavoro ha preso la forma con la quale si presenta; ad Anna Montoresi che ha accolto le mie richieste con assoluta professionalità; ai direttori e ai collaboratori dei circuiti che hanno dimostrato di capire la difficoltà del lavoro.

Un ringraziamento del tutto particolare lo devo a Camilla Gentilucci: senza di lei il capitolo 5, il nucleo dello studio, non avrebbe preso corpo.

7. *Ibidem*, p. 87. v. nota 5.

8. A Donin devo la dizione "distribuzione pubblica organizzata" di cui al titolo del presente studio.