

Spettacolo dal vivo: nuovi autori per nuovi pubblici

Stato dell'arte
e prospettive di sistema

a cura di
Donatella Ferrante e
Francesca Velani

Consumo, Comunicazione, Innovazione

Collana diretta da Roberta Paltrinieri e Paola Parmiggiani

La collana ha come obiettivi la documentazione, l'approfondimento e la riflessione sui temi del consumo e della comunicazione nell'ottica dell'innovazione sociale.

Il consumo e la produzione di immagini, contenuti, informazioni, beni, simboli ed esperienze giocano, infatti, un ruolo fondamentale nel processo intersoggettivo di costruzione della realtà sociale. Con un'attenzione al dibattito internazionale, viene privilegiato un approccio culturale ai temi capace di dar conto dei processi di mutamento in atto nella produzione e riproduzione della cultura.

La collana appare particolarmente orientata a quegli ambiti teorici e di ricerca che investono concetti del sapere sociologico sul campo: le classi sociali, il consenso, l'inclusione, il potere, l'habitus, le narrazioni, le audience.

Nello specifico si intende promuovere riflessioni teoriche e ricerche empiriche su fenomeni del consumo e della comunicazione espressione di processi di innovazione sociale capaci di ridurre le disuguaglianze, produrre coesione sociale, nuovi modelli di governance, nuove forme della partecipazione.

I volumi pubblicati sono sottoposti a una procedura di valutazione e accettazione "double-blind-peer-review" (doppio referaggio anonimo).

Comitato Scientifico

Arjun Appadurai (New York University), Luca Barra (Università di Bologna), Roberta Bartoletti (Università di Urbino Carlo Bo), Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo), Joan Buckley (University of Cork), Colin Campbell (University of York), Vanni Codeluppi (Università di Modena-Reggio Emilia), Piergiorgio Degli Esposti (Università di Bologna), Mauro Ferraresi (Università IULM di Milano), Douglas Harper (Duquesne University), Nathan Jurgenson (University of Maryland), Luisa Leonini (Università di Milano Statale), Carla Lungi (Università Cattolica di Milano), Antonella Mascio (Università di Bologna), Lella Mazzoli (Università di Urbino Carlo Bo), Emanuela Mora (Università Cattolica di Milano), Pierluigi Musarò (Università di Bologna), Paola Rebughini (Università di Milano Statale), George Ritzer (University of Maryland), Geraldina Roberti (Università dell'Aquila), Stefano Spillare (Università di Bologna), Anna Lisa Tota (Università Roma Tre), Giulia Allegrini (Università di Bologna), Melissa Moralli (Università di Bologna).



OPEN ACCESS la soluzione FrancoAngeli

Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

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.

Spettacolo dal vivo: nuovi autori per nuovi pubblici

**Stato dell'arte
e prospettive di sistema**

a cura di
Donatella Ferrante e
Francesca Velani

FrancoAngeli 

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali, di AGIS – Associazione Generale Italiana dello Spettacolo e di Promopapa Fondazione.



Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali



PROMOPAPA
FONDAZIONE
RICERCA ALTA FORMAZIONE PROGETTI

20
anni insieme

Si ringraziano la Direzione Generale Spettacolo del Ministero della Cultura e AGIS – Associazione Generale Italiana dello Spettacolo per il sostegno che hanno riservato al progetto sui giovani e la nuova autorialità fin dal principio, contribuendo alla riflessione e attivando e coinvolgendo le proprie reti dalla fase di ricerca alla pubblicazione del libro.

Insieme a loro un grazie agli autori di questo volume i cui articoli rappresentano il precipitato di un confronto sviluppato in tempi e contesti differenti con l'obiettivo comune di contribuire al rinnovamento del pensiero sul tema, anche in vista dell'uscita del nuovo Codice dello Spettacolo dal Vivo.

Un ringraziamento a Roberta Paltrinieri, curatrice di *Consumo, Comunicazione, Innovazione*, per aver accolto il volume all'interno di questa preziosa collana che si contraddistingue per le riflessioni sul rapporto tra cultura e innovazione ed è strumento per il rinnovamento delle policies di settore.

Fondamentale per la presente pubblicazione è stato il lavoro di Elisa Campana che, con il contributo di Eleonora Bianchi, ha seguito lo sviluppo del progetto e la revisione del volume, fino alla sua pubblicazione. A lei va il nostro "grazie" personale e professionale.

Infine un ringraziamento a tutti coloro che in tempi e modi diversi ci hanno stimolati e incoraggiati nell'approfondire la riflessione sui giovani e le dinamiche della nuova autorialità nello spettacolo dal vivo nel nostro Paese, un tema strategico per la vita e il rinnovamento dell'arte, del pubblico, e dello stesso pensiero creativo che vi sottende.

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

*Pubblicato con licenza Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate
4.0 Internazionale (CC-BY-NC-ND 4.0)*

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 dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835177166

Indice

Francesco Giambrone, Presidente AGIS – Associazione Generale Italiana dello Spettacolo	pag.	7
Marco Parri, Presidente di Federvivo – Federazione dello Spettacolo dal Vivo	»	11
Gaetano Scognamiglio, Presidente di Promo PA Fondazione	»	13
Prefazione. Arti e creatività come dispositivi di crescita del benessere, di Roberta Paltrinieri	»	15
Sfide e prospettive di policies per la nuova autorialità nello spettacolo dal vivo. Stato dell'arte, ruoli chiave e proposte, di Donatella Ferrante e Francesca Velani	»	19
Alle origini dell'indagine sulla nuova autorialità: tra passato prossimo e imminente futuro, di Francesca Dell'Omodarme	»	26
Giovani e nuova autorialità nel cambiamento del contesto normativo, di Antonio Parente	»	31
Investire sulla nuova autorialità per rinnovare il sistema dello spettacolo, di Domenico Barbuto	»	35
Osservare gli autori under 35, di Antonio Taormina	»	38
La sfida della nuova autorialità: indirizzi e riferimenti per un sistema in trasformazione, di Luciano Messi	»	46

La nuova autorialità è movimento: dalla visione alla governance per una politica di sistema , di <i>Gigi Cristoforetti</i>	pag.	51
Per l'evoluzione dell'ecosistema creativo: reti, ibridazione e competenze , di <i>Francesca D'Ippolito e Davide D'Antonio</i>	»	56
Armonizzare le politiche per rafforzare l'impatto dello spettacolo dal vivo. Il ruolo chiave dei Comuni , di <i>Vincenzo Santoro</i>	»	65
L'impegno di SIAE e il progetto “Per Chi Crea” , di <i>Matteo Fedeli</i>	»	70
Dalla “militanza” sui territori al coinvolgimento dei diversi pubblici: autobiografia di un centro di produzione , di <i>Ruggero Sintoni</i>	»	74
Appendice. Autori under 35 nello spettacolo dal vivo: quanto sono rappresentati? I risultati integrali della ricerca , di <i>Francesca Velani e Francesca Dell'Omodarme</i>	»	81
Gli autori e le autrici	»	113

Francesco Giambrone

Presidente AGIS

Associazione Generale Italiana dello Spettacolo

Questo studio apre una riflessione sulla presenza di giovani creativi under 35 nella programmazione delle organizzazioni di spettacolo che beneficiano del sostegno dello Stato e va analizzato con attenzione, dagli operatori del settore e dall'opinione pubblica. Emergono alcune evidenze che meritano di essere sottolineate e che spero possano rappresentare uno spunto per un confronto da proseguire nel corso degli anni, a cadenza regolare, contando anche su un costante monitoraggio di alcuni dati.

La prima. Dai risultati dell'indagine svolta, si evince che la maggior parte delle organizzazioni ha coinvolto giovani autori nella programmazione delle proprie attività con percentuali che superano il 70% in entrambi gli anni analizzati (2018 e 2019). Un dato importante e positivo. Questo dato viene però in qualche modo ridimensionato quando si passa all'analisi della inclusione di opere di giovani autori nelle programmazioni delle stesse istituzioni coinvolte nella ricerca, evidenziando percentuali e numeriche ridottissime. I giovani, insomma, vengono coinvolti; ma ancora troppo poco.

Tale contraddizione è un elemento significativo, ricorrente per tutti i dati della ricerca, nella quale il campione di “presenze di giovane autorialità” risulta basso ma, allo stesso tempo, diffuso. Ciò potrebbe comunque rappresentare una buona notizia: insistendo con la promozione di incentivi per il coinvolgimento di giovani autori nelle programmazioni delle istituzioni che si occupano di cultura e spettacolo, avremo senz'altro delle ricerche positive su tutte le strutture del territorio nazionale.

La seconda. Anche in questo campo è forte il tema delle differenze di genere. Tra le varie figure professionali analizzate, si registra una forte prevalenza di presenze maschili rispetto a quelle femminili, confermando uno squilibrio che purtroppo, in quasi tutti i campi, il nostro Paese stenta a recuperare.

In un'indagine di recente pubblicazione, sulla disparità di genere nel settore teatrale, curata dall'Associazione AMLETA e dall'Università degli Studi di Brescia, è emerso che il fattore “ruolo” è determinante nella percentuale di coinvolgimento femminile. Infatti, nella categoria “interpreti” o “coreografi”, la compagnie femminile è meglio rappresentata rispetto a quanto avviene nella categoria “registi” o “drammaturghi”. E più si sale a ruoli di responsabilità, più si incrementa la disparità. La stessa tendenza viene registrata da questa ricerca che denota una generale difficoltà per le giovani donne ad accedere alle professioni dello spettacolo, evidenziando in maniera ancora più marcata la necessità di un'approfondita riflessione sul tema e di un reale cambiamento di approccio.

La terza. Si nota un apprezzamento generale, da parte dei soggetti intervistati, per gli interventi normativi a favore di una maggiore inclusione degli autori under 35. Questo è un segnale legato a incentivi economici e premialità collegati all'incremento in programmazione di giovani autori. Ma viene peraltro associato all'attestazione di un diffuso auspicio all'attivazione di una serie di interventi per il rafforzamento delle reti territoriali tra sistema pubblico-privato, per una programmazione degli investimenti in cultura condivisa, il miglioramento del rapporto con scuole, università, accademie e centri di formazione, l'implementazione di residenze artistiche e la costruzione di sinergie con altri luoghi della cultura come musei, biblioteche e archivi per creare occasioni di visibilità. Elemento, quest'ultimo, di grande interesse.

La quarta. Si rilevano però, guardando bene, anche forti resistenze: più della metà dei soggetti che hanno dichiarato di non aver incluso autori under 35 non prevede di promuovere specifici progetti per l'autorialità giovanile nei prossimi anni. Le motivazioni fornite riguardano vari aspetti, tra cui la non convergenza delle scelte artistiche, l'incompatibilità del repertorio e un'autorialità riservata allo staff interno delle varie istituzioni. Gli stessi soggetti però, dichiarano di essere comunque disponibili a partecipare a tavoli di lavoro o progetti sul tema. Ed è pertanto possibile immaginare potenziali sviluppi positivi a questo scenario.

Accanto a queste importanti evidenze, tuttavia, rimane il tema di una rilevazione effettuata prima dell'emergenza pandemica che ha sconvolto per due anni il nostro mondo. Resta dunque, oggi, ancora da capire se la pandemia ha cambiato il nostro atteggiamento anche con riferimento a questo tema specifico. Mi auguro che la prossima indagine si possa riferire ad un arco temporale che includa gli anni più recenti così da poter analizzare se (e fino a che punto) la pandemia ha modificato l'approccio degli organizzatori di spettacoli rispetto al tema in questione. Questo per poter paragonare i due contesti, senza che la minor disponibilità di pre-

senze in termini attività, affluenza di pubblico e disponibilità di risorse che hanno contraddistinto il periodo dei lockdown, sia il fattore più incisivo sui dati rilevati.

Abbiamo tutti la responsabilità di leggere con attenzione questi dati e lavorare tutti insieme a un cambiamento profondi di approccio e mentalità.

Questi dati, per alcuni versi apparentemente confortanti, non devono però rappresentare un alibi che giustifichi un impiego residuale di under 35 all'interno delle programmazioni. Anzi, dovrebbero essere interpretati come il punto di partenza di un percorso virtuoso che coinvolga i giovani creativi in maniera sempre più efficace, affinché si riesca a valorizzare al massimo il loro contributo.

L'energia creativa dei giovani artisti e il ricorso ai linguaggi contemporanei così come l'innovazione dei linguaggi della scena resta la grande scommessa di un mondo che si è troppo spesso crogiolato nell'alibi di essere portatore e custode privilegiato di una straordinaria tradizione artigianale d'eccellenza. Cosa che talora ha indotto, e non a ragione, a privilegiare una funzione museale dei nostri teatri rispetto all'esigenza di dare spazio ai linguaggi del tempo che stiamo vivendo e che ci permettono di interpretare il nostro presente.

Abbiamo tutti noi la responsabilità di mettere le sfide che aspettano il nostro settore nelle mani di chi lo guiderà in futuro. Cerchiamo dunque chi ci possa permettere di guardare lontano, chi sia in grado di offrirci uno sguardo nuovo rispetto al nostro mondo e alla tradizione teatrale di cui siamo custodi, fidiamoci della loro passione e lasciamoci sorprendere, come chi prima di noi si è sorpreso e fidato della nostra passione e determinazione.

Marco Parri

*Presidente di Federvivo
Federazione dello Spettacolo dal Vivo*

Ho trovato la ricerca molto calzante soprattutto per il periodo dal quale arriviamo. Sicuramente sarà un elemento che analizzeremo nel prossimo mandato di Federvivo, perché certamente sul piano dell'occupazione abbiamo da fare un'analisi veramente molto importante. Certamente, il dato del 2021 di confronto è un dato importante però è ancora limitato, quindi forse il primo vero confronto sarà quello con il 2022.

Il mio primo pensiero, emerso mentre riflettevo su questo incontro, è andato al Decreto Ministeriale del 2014, famoso per l'algoritmo, ma in realtà importante perché ha introdotto un tema centrale come quello dell'occupazione e del sostegno al lavoro degli under 35. Tanti di noi avevano dei dubbi su questa introduzione perché non si sapeva come operare, dovevamo inventarci operazioni nuove, ad esempio aprire scuole per giovani attori, ma alla fine l'obbligo ha fatto sì che molte nuove situazioni nuove sono state introdotte.

A distanza di otto anni si sono sviluppate tantissime nuove attività e opportunità in tutti i campi, anche se probabilmente meno si è fatto per la parte di autorialità, focus specifico della ricerca che oggi si presenta.

Sul palcoscenico qualcosa è certamente cambiato e, per quanto riguarda i soggetti FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo), la maggioranza ha colto l'opportunità di modificare la propria visione, di agganciarsi alla contemporaneità in un ricambio generazionale.

Quando è uscito il Decreto del 2021 (Decreto 25 ottobre del 2021) siamo rimasti un pochino stupiti per l'assenza di questo cambiamento, gli under 35 sono rimasti in certi comparti, alcuni sono stati rinnovati, ma altri settori hanno totalmente perso questi criteri. Non si tratta di giudicare se è meglio o peggio, ma sicuramente è un elemento di discussione e di confronto per i futuri decreti attuativi, in modo da continuare a sostenere tutte quelle iniziative positive che ci sono state. È necessario un cambio di

visione e di mentalità che favorisca la contemporaneità: dalle direzioni artistiche al pubblico, all'educazione di base.

A volte mi domando che senso abbia programmare delle opere, che sono cento anni che nessuno propone, a ragione evidentemente, invece di commissionare un'opera nuova e attuale che riesca ad indirizzarsi anche verso un pubblico di giovani, un pubblico diverso.

Credo che sia importante nel nostro interno, tra le imprese dello spettacolo e poi in condivisione con il Ministero e con gli enti locali, parlare e approfondire queste tematiche per cercare di favorire non solo attraverso benefici economici e finanziari, ma anche tramite la facilitazione di approssimi diversi in diversi ambiti come nel mondo della scuola ma non solo, nelle periferie, nei quartieri, nei piccoli borghi.

Ci sono già una serie di meccanismi positivi che sono stati innescati anche con il PNRR, ma che già esistevano prima. Adesso è il momento in cui possiamo ragionare in maniera diversa e cercare di far capire che il mondo va in un'altra direzione, soprattutto grazie al lavoro delle grandi istituzioni che possono fare da traino.

Quindi io credo che anche il pubblico in generale, quello che non si appassiona più a un certo tipo di genere o si appassiona meno, abbia bisogno di nuovi stimoli che vadano nella direzione della contemporaneità. I grandi classici rimangono fondamentali anche da un punto di vista imprenditoriale: è più semplice programmare 20 Traviate piuttosto che una sola opera di un compositore nuovo – parlando dell'ambito della musica, ma vale per tutti gli ambiti, secondo un meccanismo che mira più alla quantità che alla qualità.

Trovo che questo sia un cambiamento importante per puntare recuperare ad attrarre nuovo pubblico perché tutti noi del settore dello spettacolo ci scontriamo con questa necessità.

Ringrazio quindi per l'opportunità di approfondire il tema, sul quale continueremo a discutere a fondo, in tutti gli ambiti, e sicuramente all'interno di Federvivo dove lo stiamo già affrontando.

Gaetano Scognamiglio

Presidente di Promo PA Fondazione

Questa pubblicazione è frutto di un accurato percorso di ricerca, che si colloca in un contesto più ampio di riflessione e dibattito sulle politiche culturali italiane, e pone al centro una tematica cruciale: la nuova autorialità dei giovani under 35.

La ricerca, condotta da Promo PA Fondazione in collaborazione con il Ministero della Cultura e l'Associazione Generale dello Spettacolo, illumina aspetti di fondamentale importanza riguardanti la presenza e il ruolo dei giovani autori nello spettacolo dal vivo. In un momento storico caratterizzato da trasformazioni profonde e sfide inedite, il ruolo della creatività giovanile non può essere sottovalutato. Pertanto, il tema affrontato in questa indagine non richiede solo riflessioni, ma azioni concrete volte a sostenere e valorizzare i giovani autori, che costituiscono una risorsa imprescindibile per interpretare e affrontare le sfide del presente.

Rivolgo un sincero ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume. Ogni singolo contributo non solo arricchisce il dibattito culturale, ma fornisce altresì strumenti concreti per orientare le politiche del settore. Un ringraziamento particolare va alle curatrici, Donatella Ferrante e Francesca Velani, per la dedizione e la passione con cui hanno guidato questa indagine. Senza il loro impegno e la loro visione, questo progetto non sarebbe stato possibile.

L'importanza di questa ricerca non risiede unicamente nei dati e nelle evidenze che emergono, ma anche nella capacità di stimolare un confronto ampio e approfondito. I risultati presentati offrono una panoramica dettagliata delle attuali dinamiche del settore, mettendo in luce tanto le criticità quanto le opportunità. È evidente che, nonostante una crescente attenzione verso la creatività giovanile, le opportunità concrete per i giovani autori di esprimersi e affermarsi professionalmente sono ancora limitate. Questo squilibrio rappresenta una sfida che tutti noi, dalle istituzioni culturali agli

operatori del settore, siamo chiamati ad affrontare con determinazione e lungimiranza.

Il confronto su questi temi ha trovato un momento di particolare rilevanza durante la XVIII edizione di LuBeC – Lucca Beni Culturali, consentendo a istituzioni, professionisti e *stakeholder* di incontrarsi, scambiare idee e collaborare nella costruzione del futuro del nostro patrimonio culturale. È proprio in contesti come questo che emergono le idee e le proposte più innovative, capaci di orientare le politiche pubbliche e le strategie di settore.

I dati raccolti in questa ricerca mostrano una realtà complessa e contraddittoria. Se da un lato vi è un crescente riconoscimento dell'importanza della creatività giovanile, dall'altro le opportunità concrete di espressione e crescita professionale per i giovani autori sono ancora troppo esigue. È quindi essenziale che questa ricerca non si limiti ad essere un esercizio accademico, ma si traduca in azioni concrete, capaci di innescare un cambiamento reale.

Promo PA Fondazione è impegnata a sostenere tali obiettivi, promuovendo non solo la ricerca, ma anche il dialogo e la collaborazione tra i diversi attori del sistema culturale. È nostra responsabilità creare le condizioni affinché i giovani possano contribuire in maniera significativa alla costruzione di un patrimonio culturale contemporaneo, capace di dialogare con il passato, innovando al contempo e rispondendo alle esigenze del presente. Tuttavia, affinché ciò sia possibile, è necessario un cambiamento di approccio, che passi attraverso politiche di sostegno più mirate e una maggiore integrazione tra i vari protagonisti del panorama culturale, che puntino a valorizzare la creatività mediante progetti di rete, accompagnamento e sviluppo, che promuovano e supportino adeguatamente la crescita e il consolidamento dei percorsi artistici.

In conclusione, mi auguro che questo volume possa offrire spunti di riflessione e proposte concrete per un futuro in cui la creatività giovanile sia valorizzata, anche come motore di un rinnovamento culturale che coinvolga tutti i soggetti in gioco. Il nostro compito è quello di accompagnare tale processo.

Il cammino che ci attende non è privo di sfide, ma solo attraverso un impegno collettivo e una visione condivisa potremo sperare di superarle e di costruire un sistema culturale davvero inclusivo e sostenibile.

Prefazione. Arti e creatività come dispositivi di crescita del benessere

di Roberta Paltrinieri*

Con entusiasmo è stato accolto nella nostra collana il libro curato da Francesca Velani e Donatella Ferrante: “Spettacolo dal vivo: nuovi autori per nuovi pubblici”. Con questa pubblicazione la collana si arricchisce di un contributo che pone al centro il tema dell’autorialità dei giovani under 35 e di fatto ricoloca la collana stessa nel dibattito sulle politiche culturali del nostro Paese.

Il testo restituisce, infatti, la ricerca realizzata da Promo PA Fondazione con AGIS – Associazione Generale dello Spettacolo e MiC – Ministero della Cultura tra 2021 e 2022, con l’obiettivo di contribuire, ad una parte alla riflessione intorno alla riforma del Codice dello Spettacolo relativa ai giovani autori, approfondendo, in particolare, le dinamiche del lavoro relative alle seguenti figure: compositore, librettista, drammaturgo, coreografo, scenografo, regista.

Nel ringraziare le curatrici e gli enti promotori per aver scelto la sociologia come alveo in cui proporre le molteplici sfide che si pone la promozione della creatività, il testo, nella ricerca e nei diversi contributi che la commentano, ripropone con evidenza la relazione che esiste tra i processi di creatività, la promozione dei dispositivi artistici e la creazione di ecosistemi culturali capaci di entrare di diritto nelle riflessioni sui processi di crescita dei territori.

Credo che nella nostra contemporaneità caratterizzata da processi di digitalizzazione, ricostruzione post pandemica, incertezza del futuro dei giovani ripartire dal “gesto creativo” costituisca la base per nuove professioni che ibridino la conoscenza disciplinare dell’arte e la tecnologia.

Osservare le professioni della cultura, nel testo viene richiamata l’importanza degli osservatori sulla cultura, conoscere l’oggetto indagato attra-

* Roberta Paltrinieri, curatrice della collana “Consumo, Comunicazione, Innovazione” è vicedirettrice del Dipartimento delle Arti della Università di Bologna.

verso i metodi della ricerca sociale, permette una operazione di riflessività sulle pratiche culturali ed artistiche, per mettere in luce quali siano gli impatti che esse generano, attraverso il coinvolgimento dei pubblici, delle persone e delle comunità.

È oramai consolidato che il riconoscere un valore sociale della cultura implica riconoscere tre tipi di valore: quello intrinseco, quello strumentale e quello istituzionale.

Il valore intrinseco, strettamente legato al contenuto artistico, e può essere considerato la parte essenziale dell'esperienza culturale. È inoltre usato per descrivere l'effetto soggettivo dell'arte sulle persone a livello intellettuale, emotiva e spirituale. Questo particolare aspetto del valore è notoriamente difficile da valutare e non può essere calcolato basandosi solo su dati unidimensionali, come ad esempio il numero di spettatori o di visitatori che, per quanto importanti, rimangono comunque inadatti ad esprimere la multidimensionalità degli impatti generati dalla cultura.

Il secondo, il valore strumentale, si riferisce a un concetto utilizzato per descrivere situazioni nelle quali la cultura è usata come uno "strumento" per raggiungere determinati obiettivi di sviluppo, generalmente con finalità economiche e sociali. L'impatto economico è tangibile, diretto o indiretto, ed osservabile attraverso l'effetto che l'istituzione culturale può generare a livello di economia locale, di posti di lavoro, di salari per le categorie degli addetti nel settore, di costi della catena di fornitura. Rispetto a questo valore l'impatto sociale è l'impatto di natura intangibile, dato per esempio dal beneficio sociale collegato all'esistenza di un museo o di una galleria d'arte, dalla capacità di apprendimento che viene sviluppata a livello individuale nel contatto con l'arte, dal valore dell'esperienza individuale e collettiva capace di riconnettere l'individuo alla storia e al futuro. Non a caso i *policy maker* sono interessati in modo specifico a quest'aspetto, cercando di capire se è possibile raggiungere determinati risultati a livello collettivo attraverso dei progetti culturali e secondo quali costi.

Il terzo, il valore istituzionale, che nell'economia del ragionamento che propongo è il più importante, rappresenta il modo in cui l'organizzazione si comporta, in particolare quando interagisce con il pubblico. Inteso con questo termine sia i pubblici, coloro che partecipano culturalmente, che una più ampia dimensione della valenza pubblica, ovvero la capacità di generare *governance* di tipo collaborativo, rapporti e relazioni con diversi *stakeholder* (portatori di interessi) e *assetholder* (portatori di risorse) con i quali contribuire a rafforzare la crescita e la resilienza della comunità locale.

D'altro canto, in tempi recenti al centro del dibattito sulla cultura si assiste ad una crescente importanza data al tema degli impatti sociali che

essa ha produce. I diversi valori che compongono il valore sociale della cultura fanno riferimento non solo a contributi di tipo economico e sociale, ma al concetto più ampio di sviluppo: un territorio dove si produce e si consuma creatività e cultura può essere più coeso, competitivo e partecipe.

Appare chiaro che i concetti di valore e impatto sono interconnessi e possono essere considerati come due lati della stessa moneta. Nello specifico, l'impatto può essere inteso “come l'effetto primario e secondario, positivo e negativo, atteso e inatteso, diretto e indiretto prodotto da un intervento”. Rappresenta quindi il cambiamento percepito da un individuo oppure da un gruppo, da una comunità a seguito dell'esperienza vissuta. Proprio nel cambiamento può essere individuato il valore, che possiamo definire come l'importanza dell'esperienza artistica e culturale attribuita dai vari *stakeholder* e legata alla percezione di un beneficio reale o potenziale.

Questa esemplificazione degli impatti della cultura è molto utile perché sposta la dimensione dalla dimensione economica o valore economico della cultura verso elementi intangibili come la partecipazione, il capitale culturale, la coesione sociale, la cittadinanza, spostando il focus delle politiche culturali, così come più in generale le politiche pubbliche e le *policy*, che inevitabilmente devono tenere conto di dimensioni intangibili.

Questa prospettiva, infatti, consente di superare la contrapposizione tra la valorizzazione del patrimonio culturale (nella sua dimensione più estensiva sia immateriale e materiale) in termini economici e la valorizzazione del patrimonio culturale in termini estetici a favore di un approccio che attribuisca “responsabilità sociale alla cultura” ed ai suoi attori sia dal punto di vista dell’offerta, la produzione culturale, che della domanda, o fruizione, di cultura, che della loro progettazione e programmazione.

Non possiamo dimenticare che promuovendo cultura nei territori, attuando politiche culturali che promuovano attori, luoghi e spazi di offerta culturale, attraverso possibili partnership tra pubblico e privato, attraverso processi di rigenerazione urbana, attraverso una sussidiarietà circolare che non semplicemente decentri, ma riconosca legittimazione, deleghi potere diffuso, è possibile attualizzare concrete politiche di felicità intesa come benessere sociale sul territorio.

La cultura, la sua produzione e anche il suo consumo, è un indicatore del BES (Benessere Equo e Sostenibile), una metrica italiana per la crescita dei territori, e costituisce oggi un elemento fondamentale per incentivare percorsi di crescita delle capacità individuali e collettive, favorendo coesione sociale e partecipazione, fiducia e capitale sociale, attraverso percorsi di coprogettazione, che, così osservati, appaiono vere e proprie azioni collettive condivise, attraverso i ponti che pone tra generazioni e culture e

religioni diverse, promuovendo un modello di sviluppo dei territori e delle comunità che sia sostenibile, nelle sue diverse accezioni.

Fondamentale nel testo è la dimensione ecosistemica che viene richiamata – la relazione tra offerta e domanda di cultura – ciò che comunemente si chiama l’ingaggio dei pubblici pone sul piatto, in realtà, la questione dell’accesso e della partecipazione culturale.

L’accesso alla cultura, in primo luogo, può declinarsi in un lavoro di abbattimento di barriere materiali, traducendosi maggiormente in interventi “promozionali” dal lato sia del “consumo” che dell’offerta, traducendosi in cura dell’organizzazione dell’offerta culturale, ossia dell’informazione e della comunicazione, dei tempi e degli orari dell’offerta, dei costi, degli spazi.

Quando questo tipo di cura – ad esempio legata alla dimensione dello spazio – non si limita, o supera, la sola finalità più tradizionalmente legata allo “sviluppo dei pubblici”. L’accesso alla cultura può essere riconnesso alla capacità quasi maieutica, cioè proattiva, di sviluppo di capacità culturali, traducendosi, quindi, in un lavoro sulle barriere simboliche e cognitive, ossia in sostegno ad iniziative che facciano crescere le capacità e le abilità necessarie alla fruizione qualitativa, rendendo cioè le persone – i pubblici, le comunità – “in grado di compiere il “lavoro” di appropriazione, decodifica, interpretazione e negoziazione che ogni prodotto culturale richiede, sia esso di tipo estetico, informativo, emotivo.

La partecipazione culturale richiama in campo, dunque, un’idea di cittadinanza culturale che sia al contempo una cittadinanza responsabile, nella quale il soggetto che sviluppa capacità di agire non potrà dirsi cittadino se non viene a sentirsi, a sua volta, implicato in una dinamica collettiva che quindi includa nella cittadinanza medesima una dimensione intersoggettiva, precisando che l’aver posto in luce le dimensioni immateriali degli impatti della cultura va nella direzione della ricerca di una sorta di terzo luogo, al cui interno la dimensione artistica non si appiattisce alla metrica e alla funzionalizzazione ma, al contrario, comporti una consapevolezza importante per la valorizzazione dell’atto artistico.

Sfide e prospettive di policies per la nuova autorialità nello spettacolo dal vivo. Stato dell'arte, ruoli chiave e proposte

di *Donatella Ferrante e Francesca Velani*

L'autorialità è una nozione cruciale nel panorama dello spettacolo dal vivo, un settore che da sempre si è nutrito con nuove composizioni, libretti, drammaturgie, coreografie, scenografie e regie generate dall'ingegno di tanti autori che in ogni tempo lo hanno reso vivo e attuale, utilizzando linguaggi innovativi, giovani, multidisciplinari per intercettare i grandi e piccoli cambiamenti sociali, mescolando reale e virtuale ed abbattendo barriere e preconcetti in risposta alle sollecitazioni dei nuovi pubblici.

Autori under 35 nello spettacolo dal vivo: quanto sono rappresentati? è una ricerca sostenuta e realizzata da Promo PA Fondazione nel 2022, sviluppata in collaborazione con il Ministero della Cultura e AGIS, che, con i decreti attuativi del Codice dello Spettacolo in corso di definizione, ha inteso indagare il tema oggetto della ricerca, come attività prodromica ad una riflessione sulle politiche e sulle azioni da mettere in campo nei prossimi anni a sostegno dello sviluppo della nuova autorialità, in particolare rispetto ai giovani e all'intergenerazionalità sia dal punto di vista della produzione, sia dei pubblici.

Ben consapevoli che l'autorialità prescinde da mere questioni anagrafiche e che il tema della nuova autorialità abbraccia le generazioni, è fondamentale comunque considerare i giovani come fili con cui intrecciare le trame del futuro dello spettacolo dal vivo: produttori di cultura contemporanea capaci di rompere la cristallizzazione del repertorio, sono l'energia creativa che può infrangere quel fermo immagine che lascia spesso fuori dai palcoscenici le produzioni contemporanee, che siano nuovi testi letterari, scenografici o musicali, o la reinterpretazione e rilettura del consolidato. Con la loro capacità creativa rappresentano una leva strategica per il futuro del nostro Paese.

Ebbene rispetto alla ricerca, un solo dato qui si evidenzia: nel biennio 2018-19 il numero di giornate lavorate dai nuovi autori under 35 è stato

inferiore all’1% rispetto al totale delle giornate lavorate dagli autori in tutti i soggetti beneficiari del FNSV – Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal vivo. Un dato impietoso: il tema è certamente da affrontare con urgenza.

In questo quadro con questo volume, a cura di Donatella Ferrante e Francesca Velani, muovendo dai risultati della ricerca intendiamo restituire gli esiti del dibattito tecnico-scientifico sviluppatisi su più tavoli, portando autorevoli contributi e proposte concrete rispetto alla nuova autorialità tra cui:

- la revisione della *governance* in termini di *mission* e responsabilità, migliorando le forme di accompagnamento sia in termini di formazione sia di circuitazione; la creazione di reti per integrare gli ambiti sfruttando a pieno le potenzialità di soggetti operanti in settori diversi, pubblici e privati;
- la promozione di strumenti e modelli tra digitale e sostenibilità, per sostenere l’ibridazione dei generi e il *public engagement*;
- il ruolo del FNSV e dei decreti attuativi della Legge delega per lo spettacolo.

Una parte significativa del volume dà, quindi, spazio alle proposte concrete e alle possibili azioni da mettere in campo nei prossimi anni a sostegno della nuova autorialità, in particolare rispetto ai giovani e all’intergenerazionalità. I contributi del volume sono stati oggetto di un dibattito preliminare in occasione LuBeC – Lucca Beni Culturali (XVIII ed. – ott. 2022), che ha permesso un allineamento degli obiettivi ed una lettura trasversale degli esiti della ricerca. Un risultato che oggi ci conduce qui, a questo volume, forti della convinzione che le riflessioni che derivano da quel confronto interistituzionale debbano diventare patrimonio comune, e contribuire alla costruzione del pensiero di un ampio e condiviso rinnovamento del sistema spettacolo dal vivo, rispetto al tema trattato, soprattutto oggi, all’alba della pubblicazione del Nuovo Codice dello Spettacolo.

L’urgenza della ricerca nel tempo presente

Nel marzo del 2024 Anna Bandettini su Repubblica ha scritto che “dopo anni incerti, i nuovi autori e la nuova drammaturgia sono il più evidente fenomeno del teatro di quest’ultime stagioni [...], una corrente di scrittori trenta-quarantenni, presente nei cartelloni, decisa a tracciare un percorso di autonomia creativa, di stile, di sviluppo del linguaggio, più vicino al tempo presente, ma idealmente connessi alla tradizione”.

Una rinnovata attenzione, dunque, che almeno per la prosa, sembra profilarsi in felice controtendenza rispetto a quanto emerso dalla ricerca che Promo PA Fondazione ha realizzato nel 2021, insieme ad AGIS e alla Direzione Generale Spettacolo del MiC e da cui questa pubblicazione prende le mosse per espandere quel ragionamento a più voci ospitato a Lucca in occasione della presentazione della ricerca, con riflessioni e analisi più approfondite ed aggiornate al contesto attuale.

Se le novità che la presente stagione registra rappresentano un dato di fatto che concorre a disegnare uno scenario in movimento e che il pubblico riconosce ed apprezza, d'altra parte i dati censiti dalla rilevazione (citare quelli più eclatanti anche rispetto alla conoscenza del nuovo) inducono ad interrogarsi con uno sguardo d'insieme e proiettato al futuro, che tenga conto dei tanti aspetti che caratterizzano l'interno e l'esterno della scena e della creatività, i dispositivi esistenti, i processi di lavoro e la complessità del sistema, le professioni e le strutture e soprattutto la relazione con il proprio tempo e con i tanti pubblici che costituiscono in modo unico l'identità dello spettacolo dal vivo nella storia e nella nostra società.

Come ogni prima rilevazione, quindi, anche questa, rappresenta una sorta di sonda, che non pretende certo l'esaurività, quanto piuttosto intende partire dai dati per sollevare quesiti, sensibilizzare su un tema, chiamando in causa le istituzioni e le realtà dello spettacolo ad esprimere il loro punto di vista, cercando di stimolare possibili strategie e risposte.

Il punto di vista della ricerca e degli approfondimenti che la pubblicazione ospita partono dall'assunto, dunque, che lo spettacolo dal vivo, se vuole ancora produrre senso ed esperienze artistiche e culturali significative per le comunità a cui si riferisce, deve essere in relazione con i cambiamenti del proprio tempo, non per dimenticare origini e valori di una storia e di altre generazioni, ma per rileggerle ed interpretarle con sensibilità contemporanea.

Ed oggi questi cambiamenti sono potenti, attraversano i nostri spazi, modificano le modalità con cui comunichiamo, trasformano le forme, i modi e luoghi in cui si può fruire o partecipare ad un'esperienza artistica e (basti pensare ad esempio al rapporto tra spettacolo dal vivo e spazi urbani o museali), richiedono nuove competenze, producono veloci scarti generazionali e altre necessità formative, abbiamo occasioni di maggiore accessibilità che includono gli stessi processi creativi, ma anche abbandoni e precarietà professionale e molto altro ancora, componendo uno scenario non privo di contraddizioni e complesso ed una sfida importante per tutti noi.

I luoghi e le occasioni di confronto sono allora fondamentali per accogliere la pluralità degli approcci e delle opinioni da parte dei professionisti del settore, per accompagnare e scambiare esperienze e sviluppare una

consapevolezza diffusa. La nuova autorialità è un tema centrale e un terreno comune, dunque, una questione che non può essere abbandonata a se stessa, né alle buone singole pratiche, seppur meritorie, giacché si riferisce al futuro ed alle nuove generazioni, abilità cruciali e delicati passaggi intergenerazionali, si misura con la capacità di assumere la responsabilità di un interesse generale e prospettico da parte delle istituzioni e dei diversi *stakeholder*, è fattore determinante per lo sviluppo e la stessa qualità del sistema dello spettacolo dal vivo.

Il traguardo, ormai prossimo, della definitiva stesura ed approvazione dei decreti attuativi del Codice costituisce, dunque, un appuntamento di straordinaria importanza ed un'opportunità irripetibile per il mondo dello spettacolo dal vivo. I principi della legge delega riconoscono e promuovono il valore della ricerca contemporanea e dell'innovazione, l'accesso alla fruizione con particolare attenzione alle nuove generazioni di pubblico, il potenziale creativo dei nuovi talenti, così come il ricambio generazionale e la trasmissione dei saperi, principi ed indicazioni che rimandano direttamente o indirettamente alle tematiche qui affrontate.

Nel momento in cui si svolgono le consultazioni tra Governo ed Associazioni di settore, propedeutiche alla definitiva stesura dei decreti attuativi, la scrittura dei testi qui raccolti si pone, quindi, come un contributo di diversi autori al dibattito attuale, con riflessioni e proposte che partendo dallo specifico delle rispettive competenze, professioni o ruoli esercitati e a fronte dei dati della ricerca, tracciano analisi e confronti internazionali e possibili percorsi per rimuovere gli ostacoli esistenti. Insieme compongono i tasselli di un quadro che può essere utile a prefigurare alcuni elementi per un futuro assetto dello spettacolo dal vivo, sensibile e attento alle problematiche della sostenibilità di sistema ed orientato alle interconnessioni tra le componenti della creazione, della produzione, della programmazione artistica, nel più vasto contesto culturale e sociale del nostro presente, la cui interdipendenza e complessità è oggi espressa dal termine ricorrente di ecosistema, un termine che evoca un paesaggio in mutamento, che cambia con le nostre attività, uno spazio abitato da rispettare e a cui dobbiamo dare un valore non fungibile.

Il presente volume esprime dunque una linea di riferimento che attraversa molti aspetti oggetto del Codice: dal rapporto con la scuola alla formazione, dal riconoscimento della peculiarità delle professioni della scena, alla mobilità degli artisti, dalla multidisciplinarietà e interdisciplinarietà, al rapporto tra istituzioni centrali e territoriali, alla finalizzazione di modalità di sostegno pubblico che possano collegare i contributi alle funzioni assegnate ai diversi settori. È per questo che pensiamo al nostro tema come ad una bussola di orientamento per le politiche per lo spettacolo dal vivo che

seguiranno a partire dalla delega e dai decreti attuativi ormai prossimi ed è per questo che ringraziamo la collana “Consumo, Comunicazione, Innovazione” di FrancoAngeli e la sua direttrice Roberta Paltrinieri, per aver dato ospitalità a queste voci in un periodo di fondamentale importanza.

Prima ancora di suggerire singoli dispositivi di sostegno per la nuova autorialità che prescinde dai limiti di una definita età anagrafica, i contributi che il volume presenta, pur nella loro differenza, evidenziano quanto il tema trattato costituisca una sfida ed una grande opportunità, che presuppone la consapevolezza della sua natura, caratterizzata da una interdipendenza tra più fattori e da pratiche progettuali, ancorate a strategie di sistema, così come nel 2022, a fronte dei dati raccolti, fu chiara la gravità della situazione per le giovani generazioni di autori ed autrici e della necessità di trovare risposte adeguate.

Si tratta, insomma, di superare la logica che affida solo alle dinamiche di mercato e di negoziazione tra domanda ed offerta, la relazione tra settori ed ambiti, per affrontare la questione degli obiettivi generali delle policies per lo spettacolo dal vivo. E allora perché non iniziare anche dalla nuova autorialità, attribuendo alle istituzioni più accreditate dagli investimenti pubblici, una missione chiara e definita nell'ottica di azioni che valorizzino la creatività attraverso progetti di rete, di accompagnamento e di sviluppo e che connettano e sostengano adeguatamente tra loro la crescita e il consolidamento dei percorsi artistici, coordinino tra loro i livelli territoriali, nazionali ed internazionali e si avvalgano di una metodologia innovativa anche sul piano della valutazione dei risultati.

I decreti ministeriali che dal 2015 hanno innovato il sistema dell'erogazione dei contributi pubblici statali, pur in assenza di una legge, hanno introdotto opportunità per le nuove formazioni “under 35” e per giovani interpreti (seppure con qualche criticità tra un triennio e l'altro), così come hanno previsto altri interventi innovativi (i contributi triennali, l'introduzione della multidisciplinarietà nei settori di programmazione, azioni destinate negli ambiti trasversali della promozione al ricambio generazionale) ma nello stesso tempo, probabilmente proprio a causa della mancanza di un quadro normativo primario, pur esprimendo significative aperture verso le esigenze di innovazione di allora e permettendo (come mai accaduto prima) l'ingresso di giovani formazioni nel sistema di contribuzione del FUS, non hanno potuto affrontare la questione in un'ottica di sistema e di collegamento virtuoso tra le parti che lo compongono.

Il tema della trasmissione e del ricambio generazionale e quello delle condizioni di affermazione di una nuova autorialità in sintonia con una società che muta e si trasforma nei comportamenti, soprattutto nelle fasce anagrafiche più giovani (cfr. contributo Sintoni, p. 74) chiama dunque in

causa le politiche, ma anche l'insieme degli attori del sistema dello spettacolo. Ci riferiamo, in particolare a quegli organismi che per tipologia, collocazione, *governance* partecipata di livello pubblico, finalità statutaria, entità di finanziamento, si pongono come possibili e fisiologici agenti di quelle politiche, attraverso l'affidamento di missioni specifiche di servizio di interesse generale. Ciò significa anche assumere in modo esplicito il ruolo di organismi deputati all'esercizio di funzioni destinate a promuovere le nuove autorialità presso i nuovi pubblici in maniera organica e di sistema e rafforzare il proprio loro ruolo di protagonisti attivi, progettuali e responsabili di promozione e sviluppo artistico e culturale.

Assegnare, prioritarie funzioni di sistema ad alcune tipologie di organismi, può essere una modalità efficace di “messa a terra” degli obiettivi strategici del sostegno pubblico allo spettacolo, affidandone il perseguimento e la responsabilità ad organismi appartenenti a determinate tipologie, con un’ottica orientata alla valutazione di impatto sociale, e quindi non solo quantitativa dei risultati raggiunti.

La presenza nel nostro sistema, così come in altri paesi, di soggetti dal profilo nazionale e quindi anche internazionale anche se non è esplicitamente dichiarato (TN, CCN, TRIC, Fondazioni LS) o dal rilevante interesse culturale, o il forte posizionamento e riferimento ad un determinato territorio (Teatri di Tradizione, Organismi di promozione e distribuzione territoriale, Festival), o il ruolo svolto da Festival riconosciuti per il loro prestigio storico ed attuale, rappresenta una base da cui partire per l’attribuzione di quelle finalità. Per quanto riguarda la nuova creatività e i nuovi autori, piuttosto che limitarsi a fissare paletti minimi di ingresso la nuova normativa potrebbe individuare dispositivi e premialità a vantaggio di azioni propulsive ed incisive che a partire dalla scoperta di nuovi talenti, adottino misure integrate di accompagnamento e costruzione di percorsi professionali e progettuali di medio e lungo periodo, non residuali ma al centro delle attività degli stessi organismi e del rapporto da loro instaurato con i pubblici di riferimento.

E per questo è importante coniugare l’attribuzione delle funzioni all’interdipendenza e alla collaborazione tra i diversi segmenti del sistema stesso, tenendo presente che l’interdisciplinarietà nei processi e nelle produzioni rappresenta per molti giovani qualcosa di già praticato e fruito e che le norme si apprestano con il Codice finalmente a prevedere.

In questo senso le residenze artistiche, introdotte con il DM del 2015 ed oggetto di un’Intesa triennale Stato/Regioni che ne definisce le finalità, condividendo con le Regioni principi comuni e linee guida attraverso Accordi di programma a cui oggi aderiscono diciotto enti territoriali, costituiscono una risorsa di energie e di lavoro artistico professionale innovativo,

e una fucina di nuove autorialità creative, in sintonia con le comunità di riferimento e preziosa occasione di scoperta e di cooperazione per i soggetti produttivi del sistema.

L'Intesa e gli accordi di programma per le residenze rappresentano un modello di cooperazione interistituzionale di grande interesse che potrebbe essere adottato anche per altre finalità, non da ultimo quella di superare gli squilibri che nella domanda e nell'offerta culturale e di spettacolo da vivo permangono da troppo tempo nel nostro Paese, e che la Legge delega evidenzia come prioritari obiettivi di intervento.

La questione delle competenze istituzionali tra Stato e Regioni è infatti sullo sfondo anche delle politiche per la nuova autorialità, se solo pensiamo alle dinamiche tra la prossimità e gli scenari nazionali ed internazionali con cui i giovani si devono confrontare.

Esistono molti premi, bandi, festival ed opportunità nel nostro Paese, oltre le Accademie e le scuole più accreditate, già dedicate a presentare e promuovere i lavori dei nuovi talenti e l'avvio delle loro carriere ma, anche qui, la ancora limitata propensione a costruire reti progettuali tra i diversi segmenti del sistema non consente o non facilita la possibilità di cimentarsi con percorsi più continuativi e con pubblici più ampi, così come sono insufficienti le risorse e gli spazi di programmazione e di circuitazione assegnati a produzioni di nuove autorialità che se non adeguatamente collocate, presentate e promosse, rischiano di rimanere marginali od episodiche.

In questo senso la ricerca, con i suoi dati anche impietosi, si collega ad altre questioni: quella del riconoscimento delle professionalità artistiche e tecniche (vedi Legge delega e modifiche con la 106 sul riconoscimento dello statuto del lavoro artistico e della sua specificità e quella dalle sfide verso la crescita di nuove competenze anche organizzative e manageriali.

Per chi pratica i linguaggi della scena, il digitale e l'intelligenza artificiale possono rappresentare un passaggio critico o un valore aggiunto allo sviluppo di altre forme di creatività e di relazione con i pubblici.

Questa prospettiva disegna i contorni di una materia viva, con pratiche e progettualità che da un lato si interfacciano con dispositivi e regole e, dove, quindi, la pluralità delle pratiche e dei progetti si misura con ambiti, settori, requisiti, dati quantitativi di attività, parametri quantitativi di attività, ma dall'altro ha di fronte quel mutare del tempo e della società, di cui la creazione per le scene è ancora filtro, rappresentazione, metafora.

Alle origini dell'indagine sulla nuova autorialità: tra passato prossimo e imminente futuro

di *Francesca Dell'Omodarme**

Il concetto di autorialità ha conosciuto storicamente innumerevoli metamorfosi. Nello scenario attuale, se da un lato si attesta sempre più una visione diversa dell'autorialità incarnata nella figura stessa dell'autore che una volta affermatosi sulla scena sviluppa una inedita popolarità, agevolato anche dal sapiente utilizzo dei mezzi di comunicazione, dall'altro i nuovi meccanismi di produzione hanno contribuito a far nascere nuove figure professionali, come ad esempio quella del *dramaturg*, ruolo quanto mai attuale nel dibattito in corso, che tuttavia il panorama teatrale italiano non ha ancora accolto pienamente.

Dall'altro lato la rivoluzione digitale ha trasformato le concezioni stesse di testo e di autorialità, rendendole più fluide e multiformi. Si diffondono pratiche che scompaginano l'idea romantica di originalità e la creatività si traduce sempre più spesso nell'attingere ad uno smisurato archivio, e ricomponendo liberamente nuove combinazioni, tra virtuale e il reale, in risposta al pubblico contemporaneo.

Il difficilissimo periodo che ha conosciuto il mondo dello spettacolo dal vivo a causa dell'emergenza pandemica, di cui portavamo ancora i segni nello svolgersi di questa ricerca, oltre a spingere verso una riflessione attenta sul tema, ha anche fortemente condizionato i risultati dell'analisi proposta. Tuttavia, con il nuovo Codice dello Spettacolo alle porte, questa ricerca fornisce un contributo concreto alla riflessione sul rapporto tra nuovi autori e nuovi pubblici.

Da questi presupposti è scaturita l'indagine, promossa da Promo PA Fondazione in collaborazione con AGIS e Ministero della Cultura, e che, fin dal suo lancio a LuBeC nel 2021 (e poi nel 2022), ha ottenuto un ottimo riscontro da parte degli operatori. È stato tuttavia necessario un notevole sforzo di

* Docente di organizzazione e produzione teatrale dell'Università degli Studi di Firenze.

sintesi per condurre a dei risultati “parlanti”, poiché il processo che conduce alla produzione dello spettacolo dal vivo è assai complesso e articolato e le organizzazioni operanti nel settore sono tra di loro molto eterogenee.

La ricerca si è concentrata sulle categorie artistiche, sulle organizzazioni e sulla loro distribuzione territoriale al fine sia di identificare azioni e politiche da implementare che di mettere in luce le buone pratiche esistenti.

Alla ricognizione, svolta tramite un questionario online e un focus group specifico, sono stati chiamati a rispondere i soggetti destinatari di contributi ministeriali FUS – Fondo Unico per lo Spettacolo, parte del sistema dello spettacolo dal vivo negli anni 2018 e 2019.

La prima fase della ricerca è stata condotta somministrando un questionario online su piattaforma *Lime Survey* dal 28 settembre 2021 al 28 dicembre 2021, ed ha approfondito: categorie artistiche, necessità delle organizzazioni e distribuzione territoriale, con domande a risposta obbligatoria e non obbligatoria. Per catalogare i soggetti si è ricorsi alla classificazione per articoli ministeriali.

Dei 744 soggetti coinvolti, destinatari di fondi ministeriali, sono stati raccolti 260 questionari validi, corrispondenti a circa il 35% del campione. Come ambito prevalente di intervento, al primo posto è risultata la prosa, seguito dalla musica, dalla danza e, infine, dai progetti multidisciplinari.

Spostando l'attenzione sugli aspetti geografici del gruppo di rispondenti si prende in considerazione la Fig. 1 – *Distribuzione geografica dei rispondenti*, in “Appendice – Analisi dei risultati della rilevazione” del presente volume. Per quanto riguarda la distribuzione territoriale dei partecipanti si è notato un cambiamento rispetto al campione originario: se il Lazio ha il maggior numero di organizzazioni operanti nello spettacolo dal vivo, seguito da Lombardia, Emilia-Romagna e Toscana, la regione con il maggior numero di rispondenti è stata la Lombardia seguita da Emilia-Romagna, Toscana e Lazio. La ricerca ha coinvolto 72 province italiane, con Milano in testa per numero di rispondenti. Come forma giuridica prevalente nelle organizzazioni partecipanti alla ricognizione, al primo posto sono risultate le associazioni culturali, seguite da fondazioni, cooperative e associazioni di promozione sociale.

All'inquadramento generale, seguiva una domanda gateway, o domanda spartiacque, in cui si chiedeva era stato previsto un coinvolgimento degli autori under 35 nella programmazione. La domanda spartiacque – sono stati coinvolti autori under 35 nelle proprie attività? – si riferiva a due anni ben precisi, 2018 e 2019, e in entrambi i casi oltre il 70% dei rispondenti dichiarano la presenza di autori under 35 nelle proprie programmazioni. Tuttavia, gli autori under 35 sono ancora poco presenti nelle programmazioni in modo durevole e sistematico e spesso confinati in alcuni specifici repertori. Infat-

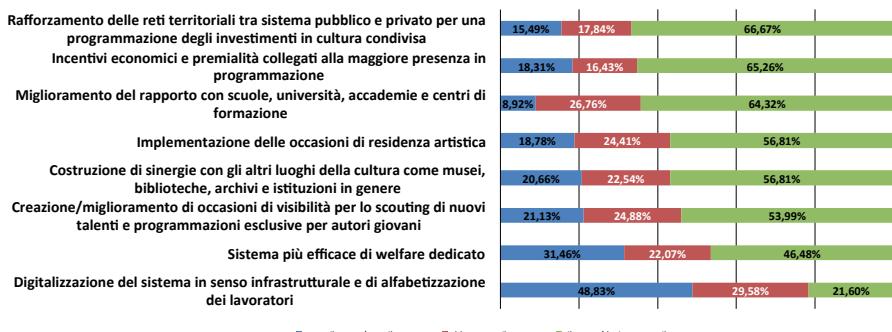
ti, per quanto riguarda la tipologia di opere in cui maggiormente sono stati coinvolti gli autori under 35 al primo posto si posizionano le opere drammatiche e di prosa, le coreografie, le opere musicali senza testo letterario e le produzioni per bambini. Queste ultime sono state oggetto di un focus specifico poiché spesso considerate quale primo banco di prova per gli autori più giovani, soprattutto nel teatro di innovazione e teatro dell'infanzia.

Alcune figure autoriali proposte dalla ricerca stanno scomparendo, come ad esempio i librettisti (sia nel 2018 che nel 2019 sono 11 i librettisti under 35). Questo assunto apre riflessioni circa la specializzazione e differenziazione delle professionalità in ambito culturale, settore apparentemente immutabile, ma in costante cambiamento, i cui mestieri "artigianali" possono resistere stoicamente o essere messi inesorabilmente a rischio dal passaggio del tempo. Ancora alto il divario di genere, soprattutto in alcuni settori; se il gap è praticamente inesistente nella danza, ciò non accade nella musica in cui la categoria dei compositori maschi è più del doppio rispetto a quella delle compositrici.

Sul numero complessivo di giornate recitative in cui sono impiegati gli autori under 35 rispetto alle giornate recitative totali (dato fornito dal MiC), è emerso che le giornate di autori giovani rappresentano lo 0,33% nel 2018 rispetto alle giornate recitative totali e lo 0,35% del totale complessivo nel 2019, un dato fortemente negativo che necessita di ulteriori riflessioni e approfondimenti.

Tra i soggetti che adottano la nuova autorialità nelle loro programmazioni, emerge anche una generale riluttanza da parte dei rispondenti nel considerare come rilevante la digitalizzazione del sistema in senso infrastrutturale e di alfabetizzazione dei lavoratori, mentre si ritiene indispensabile il rafforzamento di reti territoriali tra sistema pubblico e privato per una programmazione degli investimenti in cultura condivisa.

Fig. 2 – Proposte/suggerimenti dei rispondenti che coinvolgono nuovi autori nelle loro programmazioni



Riguardo le azioni di riforma suggerite dai rispondenti, pur valutando favorevolmente alcune azioni attuate negli ultimi anni, ritengono importante agire in favore dell'autorialità più in generale, a prescindere da criteri anagrafici, attraverso progetti dedicati e residenze (56,81%). Sono evidenziate anche premialità e incentivi economici, alcune di esse inserite nelle più recenti riforme ministeriali collegate al FUS e dedicati al ricambio generazionale.

Se è vero che il rapporto con scuole, università, accademie e centri di formazione risulta spesso critico, si valuta favorevolmente la possibilità di implementare le occasioni e la qualità della formazione dei giovani autori, migliorando il rapporto con scuole, università e centri dedicati e anche attraverso attività di *mentoring* da parte degli over 35 (64,32%).

Tra coloro che non hanno coinvolto autori giovani nelle programmazioni, la motivazione principale segnalata è di non aver rintracciato la giusta creatività nella fascia d'età proposta, oppure scelte artistiche non convergenti, denotando spesso una chiusura al solo coinvolgimento del proprio staff consolidato.

Dai commenti liberi emerge come cruciale anche il tema dell'internazionalizzazione, quale leva di sviluppo per una più ampia conoscenza dei sistemi teatrali europei e extra-europei.

La ricerca ha infine evidenziato buone pratiche consolidate sul territorio italiano e progetti di eccellenza a livello nazionale da cui trarre spunto per future iniziative di settore.

I primi risultati della ricerca sono stati poi oggetto di un confronto autorevoli professionisti del settore¹. Dal confronto sono emerse le seguenti evidenze:

- *Necessità di garantire alle opere di nuovi autori circuitazione, favorendo pubblico e mercato.* Se è vero che è importante commissionare nuove opere, è altrettanto importante avviare percorsi comuni, sistematici ed organizzati, per la loro circuitazione. Avendo chiaro fin dall'inizio la traiettoria complessiva dell'azione creativa, la nuova produzione potrebbe trovare maggiori spazi per la sua distribuzione. A tal fine, concorrono modelli di gestione funzionali alle sempre più diversificate esigenze di mercato.
- *Sviluppo di nuove forme di accompagnamento, miglioramento di quelle già esistenti e formazione per i giovani autori.* In questo potrebbero

¹ Hanno partecipato al confronto Domenico Barbuto, Direttore AGIS; Donatella Ferante, Consiglio Superiore Spettacolo dal Vivo; Filippo Fonsatti, ex Presidente Federvivo; Luciano Messi, Presidente ATIT; Marco Parri, allora Presidente ICO e attuale Presidente Federvivo; Antonio Parente, DG Spettacolo dal Vivo MiC, Francesca Velani.

essere di grande aiuto le realtà con una tradizione, i soggetti strutturati più forti (in primis le Fondazioni Lirico Sinfoniche, i Teatri Nazionali e i Teatri di Tradizione) che presidiano territori, possono garantire know-how, strategie di sviluppo più efficaci e sostenibilità economica nel tempo. Occorrerebbe pensare ad un vero e proprio progetto trasformativo, per superare gli storici divari territoriali che hanno frenato gli investimenti pubblici e privati e rallentato la crescita in alcune zone del nostro Paese. Allo stesso tempo è necessario ampliare e aggiornare, anche ripensandoli, i luoghi di rappresentazione dello spettacolo dal vivo e adeguarli ai linguaggi del contemporaneo.

- *Educazione dei nuovi pubblici.* Se è vero che occorre un progetto pedagogico per i nuovi autori, è altrettanto vero che il pubblico deve essere accompagnato nella scoperta delle forme di spettacolo dal vivo contemporanee e della compenetrazione tra ambiti e generi. Dunque, è necessario favorire la differenziazione dei repertori, tramite nuove commissioni, in un'ottica di educazione all'ascolto, alla visione, alla lettura. Allo stesso tempo è necessario interrogarsi sullo spazio di creazione che, partendo dai bisogni attuali del pubblico, travalichi i confini del luogo fisico e permetta alla creatività di evolversi e manifestarsi anche in nuove forme.
- *Premialità e incentivi economici.* Il ricorso esclusivo ad aiuti di tipo economico può sì risolvere problemi a breve termine, ma si dimostra un sistema poco efficace nel medio-lungo periodo. Le premialità devono essere accompagnate necessariamente da una visione strategica che possa condurre gli operatori ad investire nella nuova autorialità in piena autonomia.
- *Costruzione sistemi di reti e di funzioni.* Passare da un sistema di incentivi ad un sistema di funzioni, sfruttando a pieno le potenzialità tra soggetti operanti in settori diversi, pubblici e privati, non necessariamente soltanto in ambito culturale, per favorire la creatività emergente e la nuova progettualità. Fare sistema significa maggiore permeabilità, in particolare in quei territori marginali, che potrebbero trovare in una *governance* di questo tipo maggiori e più efficaci opportunità di connessione.

Dall'indagine proposta, e come vedremo più compiutamente nell'appendice, dedicata alla presentazione completa dei risultati, emergono alcuni temi cruciali sui quali confrontarsi in vista del nuovo Codice dello Spettacolo dal Vivo, ponendo l'attenzione su interventi mirati e collaborando con gli operatori del settore e le associazioni di categoria per una migliore regolamentazione e un sostegno efficace alla creatività emergente.

Giovani e nuova autorialità nel cambiamento del contesto normativo

di *Antonio Parente**

Il Fondo Spettacolo è stato interessato da modifiche normative intervenute ad opera del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, convertito, con modificazioni, dalla legge 7 ottobre 2013, n. 112 che aveva previsto, dal 1º gennaio 2014, la rideterminazione dei criteri per l'erogazione e delle modalità per la liquidazione e l'anticipazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, facendo riferimento ai seguenti parametri:

- importanza culturale e livelli quantitativi della produzione svolta;
- regolarità gestionale;
- indici di affluenza del pubblico.

In attuazione di tali previsioni è intervenuto quindi il decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo del 1º luglio 2014 che ha definito per la prima volta criteri generali comuni a tutti i settori, introducendo la programmazione triennale delle attività ammesse al finanziamento, ferma restando la corresponsione annuale del contributo.

Una delle grandi novità aperte dalla “riforma” della disciplina del Fondo Spettacolo fu quella di prevedere in ogni ambito un settore produttivo dedicato ad imprese e organismi composti in prevalenza da under 35, sia sotto il profilo artistico, che tecnico, che manageriale.

Una sorta di start up per soggetti che avessero una linea di finanziamento specifica e che, nella logica comparativa del Fondo Spettacolo, così come era stato concepito dalla riforma, potesse rappresentare un’opportunità che, svincolata dalla competizione con soggetti più grandi e collaudati, affrancasse le giovani formazioni, potesse renderle autonome e indipendenti nella loro proposta creativa e gestionale, configurasse una sorta di per-

* Direttore generale della Direzione generale Spettacolo, Ministero della Cultura.

corso di avviamento sostenuto per tre anni sulla base dei progetti presentati e favorisse, nel tempo, un inserimento progressivo nel mercato e nella dinamica tra domanda ed offerta una volta superati i limiti di età.

Sicuramente questa disposizione fu una delle principali novità di allora rispetto ad un precedente Fondo Spettacolo bloccato e privo di un'adeguata capacità di rinnovamento. Ci furono risultati immediati, che il tempo ha consolidato, come dimostra la tenuta della maggior parte delle formazioni che entrarono nel Fondo Spettacolo allora e che oggi rappresentano compagnie con una loro storia e spesso con una identità artistica ben riconoscibile nel panorama generale.

Si tratta sicuramente quindi di una misura importante che ha con successo centrato l'obiettivo di far emergere le compagnie formate da giovani professionisti e che negli anni si mantengono attive sulla scena.

La misura appena descritta a vantaggio delle imprese “giovani” si è collegata per due trienni ad altri aspetti nell’architettura della norma, con un rimando ad una serie di incentivi espressi in termini di punteggi in alcuni fenomeni della valutazione di qualità indicizzata e di qualità artistica. I primi “automatici” collegati all’Obiettivo strategico indicato, ovvero “Favorire la creatività emergente e sostenere i giovani professionisti”, con l’obiettivo operativo “Sostenere l’ingresso dei giovani “ed associato al fenomeno dell’impiego di giovani artisti e tecnici; l’altro collegato ad un trasversale e comune obiettivo strategico di qualità progettuale, ovvero quello dell’assunzione del rischio culturale.

Sono definiti organismi “Under 35” e/o complessi strumentali giovanili, ai sensi del DM 27 luglio 2017 e successive modifiche, quelli nei quali:

- a) la titolarità sia detenuta per più del cinquanta per cento da persone fisiche aventi età pari o inferiore a trentacinque anni qualora il soggetto richiedente sia costituito in forma societaria;
- b) gli organi di amministrazione e controllo del soggetto richiedente siano composti, in maggioranza, da persone aventi età pari o inferiore a trentacinque anni;
- c) il nucleo artistico e tecnico della formazione sia composto ciascuno per almeno il settanta per cento da persone aventi età pari o inferiore a trentacinque anni;
- d) la direzione artistica sia affidata a persona avente età pari o inferiore a trentacinque anni;

I requisiti sub a), b), c) e d) devono essere posseduti alla data di chiusura del bando relativo al primo anno del triennio di programmazione afferente alla domanda di contributo.

Il DM del 25 ottobre 2021, che ha novellato il DM del 27 luglio 2017, aveva eliminato l’automatismo collegato all’età anagrafica della presenza occupazionale di interpreti ed esecutori perché ritenuto poco efficace in termini di effettivo rinnovamento del sistema e sicuramente laterale rispetto al tema dell’autorialità, perché legato più agli interpreti/esecutori, mantenendo l’obiettivo generale di una missione al rinnovamento che tuttavia, come dimostra il censimento presentato non riesce ad essere efficace in modo uniforme tra gli ambiti e probabilmente esige piuttosto o requisiti più vincolanti sulla base delle funzioni svolte dai diversi organismi, o una serie di strumenti di accompagnamento trasversali al sistema per una evidente e durevole emergenza della giovane autorialità, con una diffusione delle loro produzioni e opere non episodica, ma caratterizzante il panorama dell’offerta di programmazione in Italia. Tale indicatore è stato nuovamente introdotto nello schema di decreto ministeriale che nel disciplinare i criteri e le modalità per l’assegnazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo nazionale per lo spettacolo dal vivo per il triennio 2025-2027, ha anche aggiornato gli obiettivi strategici dell’intervento pubblico, al fine di tener conto dei principi di coesione sociale, del ricambio generazionale, della parità di genere, dell’offerta nelle aree svantaggiate.

Alla base vi è certamente l’esigenza di un rinnovamento del repertorio che va costruito e coltivato ai fini del rinnovamento del pubblico e dello sviluppo di nuove competenze.

Da segnalare in questo senso l’introduzione con il DM fin dal 2015 delle azioni trasversali e, in particolare delle azioni di ricambio generazionale dove vengono selezionati progetti e destinate risorse per assicurare strumenti e competenze alla nuova creatività nei vari ambiti, o per favorire occasioni di visibilità e valorizzazione alle giovani generazioni.

E ancora le iniziative di promozione internazionali quali la NID, la piattaforma della danza contemporanea, il sostegno alla mobilità internazionale per gli artisti e le artiste under 35, con il bando “Movin’ up”, condiviso con alcune Regioni e con il GAI, o all’interno dell’Intesa Stato/Regioni delle Residenze artistiche con l’attenzione rivolta alla funzione di “trampolino” che l’attività dei Centri di Residenze può svolgere a favore della creatività emergente.

Un altro impulso alla nuova autorialità era stato dato dal legislatore nel 2016 coinvolgendo anche la SIAE, che doveva mettere da parte una quota dei proventi dal diritto d’autore per destinarla al finanziamento di bandi pubblici al sostegno della giovane autorialità.

L’indagine è stata importante perché da un lato ha dato un riscontro su questi settori che più di altri ricorrono alla nuova autorialità, come il tea-

tro di innovazione e quello di infanzia, dall'altro ha permesso di osservare quelle strutture più forti che si sono cimentate con il rischio culturale.

L'indagine ha rivelato inoltre una diffusa consapevolezza che si espri-
me spesso in iniziative di grande interesse che possiamo leggere in non
pochi dei singoli progetti presentati, ma che per essere efficace ha bisogno
di un indirizzo e di una volontà di sistema, di condizioni che favoriscano
l'obiettivo del ricambio e della presenza di una autorialità giovane attraver-
so una cooperazione progettuale più incisiva e finalizzata tra gli organismi
e le istituzioni del sistema.

Occorrono interventi per stimolare la crescita della creatività e della professionalità nel sistema dello spettacolo, sia sul versante artistico-auto-
riale sia su quello tecnico-imprenditoriale, nel quadro europeo dell'atten-
zione all'eccezione culturale e alla scelta di sostenere i prodotti italiani.
Soprattutto che affidare a giovani creatori parte di una stagione non sia più
un fatto eccezionale, ma che diventi proposta al pubblico continuativa e co-
stante, esperienza produttiva allargata e condivisa, per la costruzione di un
sistema capace di rigenerarsi e di guardare al futuro.

L'alleanza con gli enti territoriali e gli organismi che si occupano di programmazione è strategica per allargare le fasce di pubblico e per inve-
stire su nuove generazioni e su nuove proposte.

Si tratta di tematiche rilevanti all'attenzione del Ministero che sta at-
tualmente svolgendo i lavori che porteranno all'adozione del Codice dello
spettacolo.

Investire sulla nuova autorialità per rinnovare il sistema dello spettacolo

di *Domenico Barbuto**

Affrontare la tematica della nuova autorialità senza affrontare quella dell'audience engagement è impossibile: analizzare una delle due vuol dire infatti analizzare automaticamente il rapporto imprescindibile che le lega, e che racchiude la chiave per un'evoluzione costante del mondo dello spettacolo dal vivo.

L'indagine *Autori under 35 nello spettacolo dal vivo* rappresenta uno spunto di fondamentale importanza da cui partire, tanto per comprendere a pieno quale sia l'attuale situazione nel nostro Paese relativamente alla presenza di autori giovani e giovanissimi, quanto per poter avviare una progettazione ed una riflessione più ampia su quali sono i passi da compiere in futuro per permettere un'apertura maggiore e maggiormente strutturata verso gli stessi giovani autori.

È proprio quest'apertura, infatti, a dare il via ad un discorso più esteso verso la creazione ed il mantenimento di una nuova audience: l'inserimento di nuove leve, nuove energie e nuove idee nel mondo dello spettacolo possono fungere da spinta generazionale favorendo l'ingresso della stessa generazione dall'altro lato del palcoscenico, come pubblico.

Il fine di questo meccanismo circolare di inserimento dei più giovani nel settore non vuole ovviamente essere un modo per distaccare lo spettacolo dal vivo dalle sue tradizioni e dalle caratteristiche che lo contraddistinguono e che vengono mantenute da tutti quegli operatori, organizzatori e dagli altri protagonisti di questo mondo, ma piuttosto intende favorire la creazione di un dialogo intergenerazionale, un confronto, uno scambio che possa consolidare ed arricchire entrambe le parti.

Come si evince dalla presente ricerca però, non partiamo da zero: vi sono già ampie premesse per la piena apertura verso la nuova autorialità –

* Segretario generale AGIS – Associazione Generale Italiana dello Spettacolo.

intesa come compositori, librettisti, drammaturghi, coreografi, scenografi e registi – poiché negli ultimi anni si registra un coinvolgimento di tali figure da parte di tanti dei soggetti del settore.

Il 70% dei soggetti FUS che hanno risposto al sondaggio proposto, confermano infatti di aver coinvolto autori under 35 nel 2018, nel 2019 o in entrambi gli anni di riferimento, e mostrano – dato importante – la volontà di continuare ad avvalersi di queste nuova energia nel futuro, anche e principalmente grazie alla premialità ed agli incentivi economici inseriti nelle riforme ministeriali collegate al FUS e dedicate proprio al ricambio generazionale.

Dal lato opposto, invece, troviamo i soggetti che non hanno ancora avuto occasione di instaurare collaborazioni, fisse o occasionali, con i giovani di cui tratta la ricerca: le motivazioni, in questo caso, sono relative più ad una precisa scelta artistica che ad una questione di incentivi e mera-mente economica; nominando tra le riflessioni alla base di questa decisione la difficoltà di reperimento di tali autori in relazione a specifici repertori (principalmente nel settore della musica classica).

Data l'importanza e l'urgenza che ha il settore di evolversi ed espandersi verso nuove tematiche, nuovi linguaggi e nuovi pubblici, è quindi fondamentale soffermarsi proprio su questa differenza di opinione tra i due volti di questi risultati, ponendo un focus su quali siano gli interventi necessari per permettere il superamento degli ostacoli proposti.

È infatti facile credere (vista la radicale differenza di pensiero tra chi ha coinvolto i giovani autori e chi non lo ha fatto) che la scelta di creare questa forma di collaborazione sia stata dettata più da fattori economici ed istituzionali che non da motivazioni artistiche precise; mentre la scelta opposta sia stata più legata al rinunciare a tali vantaggi ed incentivi per non dover rielaborare e ragionare diversamente un repertorio già esistente.

Gli interventi necessari, quindi, dovranno dunque porsi lungo un continuum ampio e diversificato, che raggiunga e colmi le perplessità e le difficoltà di ogni soggetto, garantendo la possibilità di trovare soluzioni differenti ed efficaci senza dover penalizzare economicamente o compromettere artisticamente nessuno.

Come emerso dall'indagine è possibile, quindi, riconoscere nel soddisfacimento delle necessità evidenziate un passo importante verso la crescita auspicata per il settore.

Per conciliare i bisogni maggiormente manifestati dai soggetti intervistati, si deve porre focus sulla calibrazione di premialità ed incentivi economici; ma senza permettere che ciò faccia passare in secondo piano lo sviluppo di nuove forme di accompagnamento e formazione per i giovani autori e la creazione di maggiori occasioni di visibilità e di scouting per

la ricerca di nuovi talenti; aggiungendo a questo il consolidamento di reti territoriali forti che abbraccino l'intero settore culturale e permettano una programmazione più ampia e poliedrica.

La strada verso l'apertura del settore dello spettacolo all'innovazione, quindi, si struttura su una somma di interventi, interdipendenti e complementari, che mirano a creare soluzioni finalizzate ad ogni componente dell'attuale situazione. Per favorire l'inserimento dei nuovi autori in un panorama già così ampio e strutturato, infatti, è necessario avere una visione olistica del contesto di riferimento pur affrontando separatamente gli elementi che lo compongono.

Osservare gli autori under 35

di *Antonio Taormina**

L'indagine *Autori under 35 nello spettacolo dal vivo: quanto sono rappresentati?* sostenuta e realizzata da Promo PA Fondazione, sviluppata con la collaborazione del Ministero della Cultura e dell'AGIS, risponde puntualmente a esigenze conoscitive – rese ancora più urgenti dalla crisi pandemica – che attengono l'impiego e lo stesso ruolo, nelle prime fasi del loro percorso professionale, di figure determinanti per il funzionamento e lo sviluppo dello spettacolo dal vivo.

Gli esiti dell'indagine inducono altresì riflessioni che investono le modalità di analisi adottate a livello istituzionale per analizzare gli andamenti e le dinamiche occupazionali e di converso, le condizioni lavorative, delle figure professionali oggetto dell'indagine.

Scenari

Le Istituzioni europee rivolgono al lavoro culturale e in quello nello spettacolo in particolare, una reale attenzione, come emerge anche dalla risoluzione del Parlamento europeo dell'ottobre 2021 *Situazione degli artisti e ripresa culturale nell'Unione europea*¹, che affronta questioni direttamente attinenti agli autori. Vi si legge infatti che il Parlamento europeo «pone l'accento sull'importanza della remunerazione degli autori, degli interpreti e degli esecutori online e offline, in particolare mediante la promozione della contrattazione collettiva [...]»; invita gli Stati membri e la Commissione a sostenere programmi e iniziative di formazione professionale

* Docente presso il Dipartimento delle Arti - Università di Bologna.

¹ *Risoluzione del Parlamento europeo del 20 ottobre 2021 sulla situazione degli artisti e la ripresa culturale nell'Unione europea* (2020/2261(INI)).

per lo sviluppo della carriera di tutti gli autori, artisti, interpreti o esecutori». Il provvedimento fa riferimento, in particolare, all'acquisizione di competenze digitali e imprenditoriali; va rilevato che il provvedimento riprende e approfondisce temi già affrontati in una precedente risoluzione del 2020². Nel corso della crisi pandemica, durante la quale sono riemerse in tutta la loro complessità discrasie latenti del lavoro nello spettacolo, è stato peraltro spesso evocato, da analisti e rappresentanti del settore, lo *Statuto Sociale degli Artisti*³ approvato dall'Unione Europa nel lontano 2007, che aveva nel frattempo acquisito un valore per certi versi simbolico. Gli inviti in esso contenuti, primo tra questi «prendere in considerazione la natura atipica e precaria di tutte le professioni sceniche», infatti erano stati in gran parte disattesi. Il citato *Statuto* è richiamato nella stessa legge italiana *Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo* approvata nel 2022⁴, sulla quale torneremo. In tempi più recenti, nel 2023, il Parlamento Europeo ha emanato una nuova risoluzione⁵ che pone al centro la definizione di un quadro europeo della situazione sociale e professionale dei lavoratori dei settori culturali e creativi. Vi si legge tra l'altro che il Parlamento «ritiene che la remunerazione giusta e adeguata degli autori e dei compositori sia una componente essenziale della loro condizione lavorativa; esprime preoccupazione per l'uso di forme contrattuali che possono portare a pratiche che eludono le norme e i principi dell'UE sull'equa remunerazione».

È da sottolineare che è di poco successiva alla pubblicazione dello studio voluto dall'Unione europea⁶ *Lo status e le condizioni di lavoro degli artisti e dei professionisti della cultura e della creatività*, che rivela le criticità condivise da tali categorie a livello europeo. Lo studio propone anche un utile quadro sinottico delle norme adottate dai paesi dell'Unione europea in materia di riconoscimento dello status degli artisti, dal quale emerge che in Italia gli unici provvedimenti (peraltro perfettibili) in materia, emanati negli ultimi decenni, riguardano proprio lo spettacolo.

Premesso che la risoluzione del Parlamento europeo citata in apertura evidenzia anche la «necessità di dati e statistiche dettagliati, disaggregati

² Risoluzione del Parlamento europeo del 17 settembre 2020 sulla ripresa culturale dell'Europa (2020/2708(RSP)).

³ Risoluzione del Parlamento europeo del 7 giugno 2007 sullo statuto sociale degli artisti (2006/2249(INI)).

⁴ Legge 15 luglio 2022, n. 106 “Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo” (GU Serie Generale n. 180 del 03/08/2022). Entrata in vigore: 18/08/2022.

⁵ Risoluzione del Parlamento europeo del 21 novembre 2023 recante raccomandazioni alla Commissione su un quadro dell'UE della situazione sociale e professionale degli artisti e dei lavoratori dei settori culturali e creativi (2023/2051(INL)).

⁶ Aa.Vv. (2023), *The status and working conditions of artists and cultural and creative professionals*, Publications Office of the European Union, Luxembourg.

per genere e comparabili riguardanti l'occupazione nell'ambito della cultura e il reddito nei CCSI⁷», spostiamo l'attenzione sugli strumenti adottati nel nostro Paese per affrontare, in relazione alle figure autoriali, tali ambiti.

Partiamo dagli Osservatori culturali di emanazione pubblica.

Gli Osservatori culturali e dello spettacolo in Italia

Il processo che porta in Europa all'istituzione degli Osservatori culturali prende l'avvio a partire dagli anni '80 del secolo scorso; in Italia vede quale momento fondativo l'istituzione, nel 1985, dell'Osservatorio dello spettacolo afferente all'allora Ministero del turismo e dello spettacolo, previsto dalla legge *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo*⁸. Il provvedimento, per l'epoca fortemente innovativo, diede luogo all'attivazione di ricerche di tipo prevalentemente quantitativo. L'obiettivo centrale conferito all'Osservatorio, era dare vita a «una struttura agile e tecnicamente dotata, in grado di raccogliere le notizie e gli elementi di conoscenza relativi allo spettacolo in Italia e all'estero, elaborarli [...] e porre a disposizione degli organi decisionali e consultivi gli esiti ottenuti»; non erano comunque previste rilevazioni o analisi concernenti le figure professionali.

La nascita dell'Osservatorio dello spettacolo si rivelò prodromica a iniziative di studio promosse da Regioni, istituti di ricerca, università⁹, che portarono negli anni successivi all'istituzione dei primi osservatori promossi e sostenuti dalle Amministrazioni regionali. Nel 1988 nacque l'Osservatorio Culturale della Regione Lombardia, nel 1996, su iniziativa della Regione Emilia-Romagna, venne istituito l'Osservatorio permanente sull'economia della cultura – poi convertito, nel 1999, nel primo osservatorio regionale dedicato specificamente allo spettacolo, la cui gestione venne affidata ad ATER – Associazione Teatrale Emilia-Romagna – nel 1998 fu attivato l'Osservatorio Culturale del Piemonte (OCP), che vedeva la presenza di partner pubblici e privati, tra questi la Fondazione Fitzcarraldo.

Si deve alla Commissione Beni e Attività Culturali della Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome la scelta di imprimere una svolta decisiva agli Osservatori dello spettacolo sul versante operativo e strategi-

⁷ CCSI è l'acronimo di: Culture and Creative Sector and Industries.

⁸ Legge 30 aprile 1985, n. 163, “Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo” – Articolo 5 (GU Serie Generale n. 104 del 04/05/1985).

⁹ Cfr. Taormina A. (2011), *Osservare la Cultura. Nascita, ruolo, prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, FrancoAngeli, Milano.

co. Nel 2006 propose infatti l'istituzione di una Rete italiana degli Osservatori culturali, l'apertura di nuovi Osservatori dello spettacolo regionali e la costruzione di un sistema condiviso di rilevazione e analisi dei dati e delle informazioni concernenti le politiche per lo spettacolo. Partendo da tali obiettivi le Regioni realizzarono nell'arco di tempo compreso tra il 2007 e il 2013, d'intesa con il Ministero per i beni e le attività culturali, l'ANCI Associazione Nazionale Comuni Italiani e l'UPI Unione Province Italiane, il Progetto ORMA¹⁰, che si avvalse della collaborazione dell'I-STAT. Il Progetto in realtà conseguì solo in parte gli obiettivi prefissi, ebbe comunque un ruolo importante nel sensibilizzare le amministrazioni pubbliche ad adottare rinnovate modalità di ricerca e valutazione.

Le Regioni dotate di osservatori culturali sulla base di leggi o altri dispositivi delle amministrazioni regionali, sono attualmente quattordici¹¹, alcuni di essi però non sono stati implementati, mentre altri operano in maniera discontinua. Fermo restando che gli Osservatori con un'esperienza più consolidata svolgono un lavoro ad altissimo livello, visti nel loro complesso rivelano tempistiche e finalità non condivise, il che non consente di svolgere attività di studio e ricerca sullo spettacolo, a livello nazionale, sul versante socio-economico e dunque del lavoro. Va aggiunto che di fatto, salvo alcune episodiche eccezioni, neanche gli Osservatori regionali hanno sviluppato studi specifici sulle figure professionali del settore.

Lo stato dell'arte

Per quanto riguarda i dati sullo stato professionale e sulle condizioni occupazionali dei lavoratori dello spettacolo, svolge nel nostro Paese una funzione primaria, l'Osservatorio lavoratori dello spettacolo e dello sport che afferisce all'INPS ex ENPALS¹². Le elaborazioni realizzate dall'INPS, seppure la tassonomia adottata dall'Istituto si discosti dall'impianto adottato nell'indagine *Autori under 35 nello spettacolo dal vivo: quanto sono*

¹⁰ Taormina A. (2023), "Gli Osservatori culturali e le Regioni italiane", in *Economia della Cultura*, n. 1-2023, pp. 29-40; ORMA sta per "La realizzazione di osservatori regionali e la collaborazione con l'Osservatorio nazionale nel settore delle politiche per lo spettacolo". Il progetto fu gestito da un'ATI composta dalla Eccom, dalla Fondazione Fitzcarraldo e dalla Fondazione ATER Formazione.

¹¹ Cfr. "Dossier del Servizio Studi sull'a.s. n. 2318-A. Deleghe al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo", maggio 2022 n. 441/1, Servizio Studi del Senato.

¹² L'Ente Nazionale di Assistenza e di Previdenza per i Lavoratori dello Spettacolo (ENPALS) è stato soppresso dal 1° gennaio 2012 ed è confluito nell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale (INPS).

rappresentati? consentono, relativamente alle figure oggetto dell'indagine, utili riflessioni e inferenze¹³.

Prendiamo in considerazione due gruppi professionali ascrivibili all'ambito autoriale: “registi e sceneggiatori” e “scenografi, arredatori e costumisti” (che indicheremo in seguito come “registi” e “scenografi”), focalizzando dunque l'attenzione sulla fascia under 35¹⁴.

Nel 2023 (ultimo anno disponibile) i professionisti under 35 riconducibili al primo gruppo erano 2.529 (il 18,1% dei quali under 25), pari al 29,9% del totale della categoria, se consideriamo tutte le fasce d'età. L'indicatore che consente di cogliere l'effettiva consistenza dell'attività svolta dai lavoratori, è rappresentato dal numero medio delle giornate annue lavorative retribuite, che nel 2023 sono state, per questo gruppo professionale, pari a 78. Dal confronto con il 2019, ultimo anno antecedente la crisi pandemica, risulta che la media delle giornate lavorative è rimasta invariata. L'intera categoria, tra il 2019 e il 2023 ha visto una flessione delle giornate medie lavorative del 21,8%, sono infatti passate da 133 a 104. Per contro, e il dato rileva un'apparente contraddizione, il numero dei lavoratori è aumentato complessivamente del 9,5%, un incremento che si deve in primo luogo proprio agli under 35, cresciuti del 42,9%.

Passando al gruppo professionale degli scenografi, nel 2023 i lavoratori under 35 sono stati 2.552 (il 18,6% dei quali under 25) pari al 43% del totale della categoria. In questo caso il numero delle giornate medie lavorative è passato tra il 2019 e il 2023 da 83 a 100 (+20,7%) mentre per il totale della categoria la differenza è stata contenuta, con un incremento, le giornate sono passate da 106 a 115. Il numero degli scenografi ha visto un incremento complessivo del 37,8%, dovuto (come per i registi), agli under 35, sono infatti aumentati del 59,5%.

In ambedue i gruppi professionali gli under 35 registrano un numero di giornate lavorative inferiore rispetto alla media della categoria (si è visto che il divario è maggiore nei registi), al contempo è aumentato in maniera rilevante il loro numero. La crisi pandemica ha reso evidentemente meno

¹³ L'INPS identifica quali fasce d'età, quella sino a 19 anni e a seguire fasce d'età secondo progressioni di quattro anni, sino ai 65, per concludere con la fascia 65 e oltre. È dunque possibile estrapolare i dati degli under 35. Si specifica che i dati elaborati dall'INPS non fanno distinzione tra le attività svolte nello spettacolo dal vivo e quelle svolte nel settore del cinema e dell'audiovisivo, stante che le stesse figure possono operare nei diversi campi.

¹⁴ Cfr. www.inps.it. Ciascuno dei due gruppi ricomprende più figure affini sul versante professionale e del ruolo all'interno delle imprese. Successivamente in questo testo ci riferiremo ai due gruppi citando solo le figure principali di riferimento indicate dall'INPS: registi e scenografi.

attrattivo il settore da parte dei professionisti con maggiore esperienza, molti dei quali (è avvenuto per diverse figure dello spettacolo) hanno cambiato settore di attività, il che ha favorito l'entrata di nuove risorse, peraltro retribuite in maniera assai inferiore.

Come è noto lo spettacolo dal vivo è il settore culturale che maggiormente ha subito le ricadute negative delle misure restrittive anti-Covid, a partire dalla chiusura a fasi alterne degli spazi, mentre le attività di produzione del settore del cinema e dell'audiovisivo hanno visto una sostanziale continuità, ferma restando la chiusura delle sale condivisa con i teatri. Va evidenziato che diversi lavoratori iscritti all'INPS (tra gli altri quelli che afferiscono ai gruppi professionali qui considerati) operano al contempo nei diversi settori, con quel che ne consegue.

Per quanto riguarda il genere, mentre tra i registi la presenza femminile under 35 è minoritaria, pari al 44%, per gli scenografi si attesta al 70,5%. Venendo alle retribuzioni, nel 2023 il primo gruppo si è attestato su un compenso annuo medio di 11.444 euro, il secondo gruppo, di 12.446 euro. A differenza di quanto accade in molti altri settori, non si registrano particolari disallineamenti tra i generi, infatti i registi guadagnano più delle registe, mentre le parti si invertono per gli scenografi; le differenze in ambedue i casi sono comunque molto contenute.

Volendo affrontare il rapporto di lavoro, i dati elaborati dall'INPS – nonostante differiscano gli inquadramenti considerati – confermano in sostanza il panorama delineato nell'indagine realizzata da Promo PA Fondazione. Tra gli under 35 prevalgono i lavoratori a tempo determinato, sono il 77,7% dei registi e il 72,7% degli scenografi, il tempo indeterminato riguarda rispettivamente solo il 3% e il 2,7% dei lavoratori. L'INPS ha altresì contemplato la categoria degli stagionali, che si attestano sul 19,3% e il 24,6%. È da sottolineare che il 32,7% dei registi e il 34,6% degli scenografi sono lavoratori autonomi, in linea con gli andamenti complessivi dei lavoratori dei settori culturali e creativi in Europa¹⁵; i lavoratori dipendenti sono rispettivamente il 67,3% e il 65,4%. Rispetto agli altri settori dell'economia il numero dei dipendenti a tempo indeterminato è decisamente inferiore il che, unitamente all'entità delle giornate medie lavorative, evidenzia una sostanziale discontinuità e precarietà occupazionale, le cui origini sono peraltro assai antecedenti la crisi pandemica.

L'insieme di tali fattori alimenta il ricorso, da parte di molti lavoratori dell'area autoriale – e più in generale di quella artistica – appartenenti alle

¹⁵ Cfr. Aa.Vv. (2023), *The status and working conditions of artists and cultural and creative professionals*, cit.

fasce più giovani, al *multiple job holding*, ovvero lo svolgimento contemporaneo di più attività professionali, non sempre attinenti al percorso di studi di provenienza¹⁶. Non meno diffusa è la cosiddetta *flexploitation*, ossia lo svolgimento di attività lavorative in condizioni di basse tutele economiche e assicurative, in conseguenza del limitato potere contrattuale.

La distribuzione geografica degli under 35, fermo restando che si tratta di figure caratterizzate da un'alta mobilità, rispecchia ovviamente gli assetti produttivi. I registi vedono la massima concentrazione al Centro – stante la presenza di Roma – che esprime il 56,1% del dato nazionale, contro il 32,3% del Nord, il 9,1% del Sud e il 2,5% delle Isole. I risultati relativi agli scenografi si discostano parzialmente, afferiscono al Centro per il 51,2%, al Nord per il 42,3%, al Sud per il 4,7% e alle Isole per l'1,8%.

Per non concludere

Il legislatore nazionale è nuovamente intervenuto sugli Osservatori dello spettacolo in tempi recenti, con l'emanazione della già citata Legge del 2022 *Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo*¹⁷ che dedica al tema degli osservatori ben tre dei dodici articoli di cui si compone. La Legge propone di fatto una “rifondazione” dell'attuale Osservatorio dello spettacolo del Ministero della cultura – che attualmente dipende dalla Direzione Generale Cinema ma tornerà sotto la responsabilità dello Spettacolo – al quale vengono attribuite numerose nuove funzioni rispetto a quelle già previste dalla Legge del 1985. Tra queste, la raccolta e pubblicazione di «informazioni riguardanti l'andamento del mercato del lavoro e le relative evoluzioni, con particolare riferimento all'utilizzo delle diverse tipologie contrattuali».

È altresì previsto che l'Osservatorio attivi modalità di dialogo e collaborazione con gli Osservatori regionali della cultura, con le istituzioni e con soggetti pubblici e privati – quali le Università – che svolgono attività di ricerca inerenti il settore. Va sottolineato che i mutati paradigmi pongono oggi in primo piano “l'osservazione culturale” nella sua più ampia accezione, prescindendo dalla tendenza a individuare una visione condivisa di “osservatorio culturale” dal momento che «sotto un'unica categoria si annovera una varietà di ibridi di differenti modelli di enti di ricerca e in-

¹⁶ Cfr. Throsby D. (2012), “Artistic labour markets: why are they of interest to labour economist”, in *Economia della Cultura*, n. 1, pp. 7-16, il Mulino, Bologna.

¹⁷ Vedi nota 4; i tre articoli che trattano degli Osservatori sono il 5, 6 e 7. Mentre scriviamo queste pagine non sono ancora stati emanati i decreti conseguenti.

formazione», come già affermava anni fa J. Mark Schuster¹⁸ e la situazione è sostanzialmente immutata.

Si auspica che il nuovo Osservatorio dello spettacolo del MiC – quando sarà attivato – d'intesa con gli Osservatori regionali e altre realtà come Promo PA Fondazione, possa coprogettare e realizzare indagini come quella proposta in questa pubblicazione; proporre in esito ad attività di ricerca, analisi e approfondimenti utili e necessari alle istituzioni, alle imprese, agli stessi professionisti.

Sarà determinante, a tal fine, la definizione di forme di collaborazione con altri ministeri, primi tra questi il Ministero del Lavoro e delle Politiche sociali e il Ministero dell'Università e della Ricerca.

¹⁸ Schuster J.M. (2003), “Informing Cultural Policy – Data, Statistics, and Meaning”, in *Proceedings of the International Symposium on Culture Statistics*, Montréal, Unesco Institute for Statistics, Institut de la Statistique du Québec.

La sfida della nuova autorialità: indirizzi e riferimenti per un sistema in trasformazione

di *Luciano Messi**

La cultura gioca un ruolo fondamentale nel promuovere la sostenibilità sociale, un tema centrale nell'Agenda 2030 delle Nazioni Unite per lo sviluppo sostenibile. Le arti performative, in particolare, possono contribuire in modo significativo a creare coesione sociale, favorire il dialogo intergenerazionale e stimolare l'innovazione culturale. Il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) e il programma Next Generation EU rappresentano strumenti cruciali per sperimentare nuove aree di lavoro, sostenere l'innovazione e dunque indirizzare le politiche culturali anche verso i giovani, chiamando la cultura ad essere vera e propria forza vitale per i territori.

La riflessione sul rapporto tra nuovi autori e nuovi pubblici, sviluppata a partire dalla ricerca “Autori under 35 nello spettacolo dal vivo: quanto sono rappresentati?”¹, si pone dentro il quadro sopra tratteggiato – e meglio descritto nell'articolo delle curatrici –, e ci aiuta ad inquadrare sul piano delle policies la riflessione che condivido a seguire.

Partecipando sin dall'inizio al processo di ricerca e di indirizzo che ha dato vita a questo volume è stato possibile posizionare i Teatri di Tradizione come vero e proprio gruppo tipologico, ed analizzarne le risposte con un approccio sistematico, peraltro l'unico coerente con la natura stessa del gruppo.

I Teatri di Tradizione rappresentano, infatti, un insieme diffuso sul territorio nazionale, ma profondamente radicato nei territori di appartenenza delle singole organizzazioni. Un insieme che distingue per la produzione multidisciplinare e per la stretta connessione con gli enti locali,

* Presidente ATIT – Associazione Teatri di Tradizione e Sovrintendente Fondazione Teatro Regio di Parma.

¹ Cfr. Appendice.

quindi con le comunità di riferimento, per cui il rapporto con i giovani sia in termini di pubblico, sia di produzione e attività di partecipazione è fondamentale. Ciò premesso, rilevare che tutti Teatri di Tradizione hanno dichiarato di avvalersi del lavoro di nuovi autori under 35 rappresenta un dato particolarmente significativo, ed un fenomeno probabilmente dovuto proprio al forte radicamento territoriale e alla multidisciplinarietà che li caratterizza.

Ma veniamo adesso ad una serie di evidenze utili emerse dall'indagine.

La sfida della formazione e delle reti territoriali

La necessità più urgente per i Teatri di Tradizione è quella di rafforzare il legame con il mondo della formazione, tema stringente rispetto ai bisogni relativi allo sviluppo, anche del lavoro con i nuovi autori.

Contestualmente emerge l'esigenza di rafforzare, anche formalmente, le reti territoriali, che rappresentano indubbiamente una chiave di sviluppo, di aggiornamento, e di miglioramento dell'efficacia dell'attività.

Lo stesso Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) ha tra i suoi obiettivi principali rafforzare il sistema produttivo culturale, e investe per creare sinergie con le organizzazioni della formazione, oltre che veri e propri grandi programmi di capacity building.

Il PNRR prevede altresì investimenti significativi per migliorare l'accesso alla cultura e alle arti, con particolare attenzione ai giovani e alle nuove generazioni. Ancora, riconosce che la cultura è un potente strumento per affrontare le grandi sfide sociali del nostro tempo, ancor più a valle della pandemia, che ha evidenziato l'importanza della cultura come elemento di coesione sociale e resilienza.

Tutto ciò, per trovare attuazione richiede non solo competenze specifiche e spesso nuove, ma anche la costruzione di collaborazioni multidisciplinari sui territori, cui portare sia istanze di progettazione delle attività, sia di produzione.

Nuova autorialità e spazi creativi

Il coinvolgimento dei giovani è essenziale per la vitalità e l'innovazione del settore culturale. I giovani autori portano nuove idee, prospettive fresche e approcci innovativi che sono cruciali per il rinnovamento delle arti performative.

Tuttavia la nuova autorialità non è necessariamente legata all'età. Il concetto di autorialità è intergenerazionale e fluido, ed abbraccia autori di diverse età e background.

La ricerca ha evidenziato che i Teatri di Tradizione stanno già avvalendosi del lavoro di nuovi autori under 35, il che rappresenta un segnale positivo. È, tuttavia necessario, creare/dedicare spazi e politiche più robuste e sostenibili al supporto della nuova creatività, affinché i nuovi autori possano prosperare e contribuire pienamente al panorama culturale.

L'ecosistema culturale: un nuovo paradigma

Al concetto di rete si può affiancare il concetto di ecosistema, una modalità innovativa per integrare organismi e ambienti differenti. Si tratta di sistemi non solo interdisciplinari e/o territoriali, ma anche sovra-territoriali che mettano in relazione entità produttive, geografiche, educative e culturali diverse. Nei teatri di tradizione solitamente i circuiti sono costituiti da teatri con finalità e capacità produttive simili, con occasionali collaborazioni con fondazioni lirico-sinfoniche e, talvolta, con festival.

L'ecosistema chiede un cambio di paradigma e ne è un esempio simbolico la Rete Lirica delle Marche, in cui troviamo teatri di tradizione, festival, attività liriche ordinarie e istituzioni concertistiche orchestrali, ma anche pubbliche amministrazioni, un'Accademia di Belle Arti e un conservatorio di musica.

La Fondazione RLM unisce e affianca soggetti molto diversi tra loro, provenienti da differenti ambiti, con l'obiettivo di produrre, circuitare e innovare la produzione d'Opera, coinvolgendo giovani accanto a Maestri esperti e maestranze fortemente professionalizzate, che avrebbero lavori stagionali, e che in questo modo si trovano ad essere impiegate tutto l'anno, in una regione che diversamente occuperebbe quelle professionalità in estate nei grandi festival.

Funzioni e politiche per una nuova strutturazione

Veniamo al tema delle “funzioni”, ovvero se debbano esserci soggetti che abbiano nella loro *mission* il compito di rendere strutturale il realizzarsi e l'accompagnamento alla nuova autorialità.

Dal punto di vista delle politiche, è essenziale entrare in un paradigma produttivo totalmente nuovo.

Quando si affronta il tema della nuova autorialità, è fondamentale considerare l'intero percorso creativo: dall'ideazione alla rappresentazione, fino alla distribuzione e alla circuitazione. È necessario andare oltre al momento di produzione del “nuovo prodotto”, puntando alla costruzione di un repertorio che, nel tempo, acquisisca un valore artistico e culturale duraturo. Il prodotto deve essere sostenibile e non soggetto al consumismo effimero, dunque serve riflettere sull'intero processo, che richiede un accompagnamento diverso dallo stato attuale: dall'ideazione alla produzione, fino alla circuitazione e alla comunicazione. E già in fase di ideazione di una nuova opera, è essenziale riflettere su come distribuirla e consolidarla, per contribuire alla creazione di un nuovo repertorio.

La costruzione di un sistema integrato

Ragionare sempre in un'ottica di sistematizzazione, di strutturazione e di sostegno è fondamentale. Occorre creare una piattaforma su cui la nuova autorialità possa svilupparsi e avanzare. Un approccio che consideri l'ecosistema nel suo insieme, integrando diverse entità e discipline, può essere la chiave per costruire un futuro sostenibile per il settore teatrale e dello spettacolo.

Le collaborazioni internazionali offrono ulteriori opportunità per i creativi italiani. Partecipare a progetti transnazionali e scambi culturali arricchisce il panorama artistico locale, offrendo nuove prospettive e risorse. Le istituzioni italiane dovrebbero promuovere e sostenere maggiormente tali collaborazioni, facilitando l'integrazione dei creativi italiani in reti internazionali.

Sostenibilità e innovazione tecnologica

Per realizzare questo cambiamento di paradigma, è essenziale garantire la sostenibilità economica dei progetti artistici. Ciò richiede non solo investimenti pubblici, ma anche il coinvolgimento del settore privato. Sponsorizzazioni, partnership e mecenatismo possono offrire risorse cruciali per sostenere la nuova autorialità. Le politiche culturali devono incentivare queste forme di supporto finanziario, creando un quadro normativo favorevole.

L'innovazione tecnologica deve essere al centro del nuovo paradigma produttivo. Le tecnologie digitali offrono strumenti potenti per la creazione, la distribuzione e la promozione delle opere artistiche. Dall'uso di piattaforme di streaming alla realtà aumentata, le possibilità sono molteplici.

ci. Le istituzioni culturali devono investire in tecnologie all'avanguardia e formare i creativi all'uso di questi strumenti.

Ciò premesso, gli strumenti digitali con cui nascono molte nuove opere devono essere parte integrante dei processi creativi, non solo strumenti di comunicazione.

Devono essere parte del processo creativo, con sostegni economici adeguati. Troppo spesso si affidano budget insufficienti alla produzione della nuova autorialità, senza sufficiente cura. È necessario dotarli di risorse di accompagnamento per promuoverla e dare una direzione. Serve un cambio di paradigma produttivo, creando nuove strade stabili e percorribili che nel tempo possano diventare un riferimento per i nuovi creativi. Questo ridurrebbe la dispersione dei nuovi autori, che spesso rinunciano al mestiere.

Conclusioni

La sfida della nuova autorialità richiede un cambiamento di paradigma, una nuova struttura di supporto e un ecosistema integrato che possa sostenere la creatività emergente. Attraverso il rafforzamento delle reti, l'adozione di politiche innovative e l'inclusione degli strumenti digitali nei processi creativi, è possibile creare un sistema più sostenibile e durevole che valorizzi e promuova la nuova autorialità. Questo approccio, guidato da una visione strategica e integrata, può costruire un futuro più promettente per il settore teatrale e dello spettacolo italiano.

La nuova autorialità è movimento: dalla visione alla governance per una politica di sistema

di *Gigi Cristoforetti**

Se proviamo ad approfondire il tema della nuova autorialità, ci troviamo di fronte a due riflessioni parallele.

Il pensiero del futuro

La prima riflessione è di carattere generale, e insiste sui rischi di un sistema sociale (e non solo culturale) che fatica a selezionare tramite criteri trasparenti e aperti a nuove visioni. La tanto citata (spesso a sproposito) “fuga dei cervelli” è in primo luogo il risultato di una scelta stimolante, e non solo un ripiego. D’altra parte è anche l’effetto di un sistema sociale poco orientato a innovazione e ricerca. E sono questi i problemi su cui focalizzarsi. In altri termini, l’innovazione non è oggi uno dei principali strumenti attraverso i quali la classe dirigente, anche culturale, esercita la propria missione, ma l’ostacolo intravisto rispetto al permanere in una posizione di vertice per chi non è in grado di governare le nuove complessità (modelli articolati di comunicazione, competenze ibride, innovazione tecnologica...). La risposta delle strutture va spesso verso la chiusura alle tematiche citate, invece dell’apertura di spazi anche flessibili a giovani competenti.

Se ne trae la prima conseguenza: pensare che in Italia siamo di fronte solo ad un problema di affermazione generazionale significa accettare una semplificazione di comodo per sminuire la difficoltà nel rinnovare ruolo e missioni delle istituzioni. Si tratta piuttosto di uno scontro tra le visioni di sviluppo e quelle della conservazione, nella cultura più che in altri settori.

Se infatti il tema generale riguarda la formazione e selezione di chi andrà a sostituire in tempi rapidi i boomer, nell’ambito della cultura e della

* Direttore generale e artistico della Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto.

ricerca si tratta di offrire spazio alla qualità e all'innovazione, anche oltre le generazioni. In gioco c'è la competitività del nostro sistema sul piano internazionale. In effetti, basterebbe guardare alle retribuzioni per accorgersene: siamo passati in un paio di decenni da una grande articolazione ad un appiattimento verso il basso della maggior parte degli stipendi.

Fotografia dell'isolamento di una classe dirigente, competente o incompetente che sia, che non costruisce il futuro creando uno spazio adeguato ai migliori. Nello spettacolo, il tema tocca anche l'ampiezza irrisoria dei mezzi produttivi che nel nostro Paese sono a disposizione delle visioni meno conservatrici.

L'autorialità è un ecosistema aperto: un movimento e non una generazione

La seconda riflessione si rivolge a quell'insieme di processi e modelli produttivi specifici del sistema culturale italiano. Con particolare riferimento alle performing arts, sicuramente anello debole rispetto alle arti visive o al cinema. Non che manchino distorsioni in queste ultime, ma l'essere anche (o soprattutto) in una logica di mercato costringe a parametrarsi in maniera più attenta su obiettivi e logiche produttive.

Prima di procedere nell'analisi, bisognerebbe ora tentare una complicata – ma funzionale e speriamo non pretestuosa – identificazione di un ulteriore perimetro che circoscriva la (vera) nuova autorialità: quello del contemporaneo. Correndo questo rischio, potremmo dire che – tra le altre caratteristiche – la creazione per essere contemporanea deve sempre promuovere la dialettica con il presente e la costruzione consapevole del futuro; anche quando ha le sue radici nel passato.

Questo sgombra il campo da un equivoco: che la nuova autorialità sia un dato generazionale. In questo senso gli esiti performativi a volte incerti, frequentemente afflitti da scarsa conoscenza dei riferimenti artistici basici delle varie discipline, e talvolta autoreferenziali, non vanno automaticamente codificati come “nuovi” (solo perché prodotti da giovani), e tantomeno come “contemporanei” (solo perché avvengono oggi).

Arrivando al punto, connoterei la nuova autorialità come un insieme di processi creativi che hanno come dato fondante un ampio ecosistema di riferimento, fatto di scambi e riflessioni condivise, capaci di circolare in ambito pluridisciplinare, in grado di conoscere codici del passato da rivisitare, e di formulare uno sguardo chiaro e leggibile sulla società circostante. Facendo cioè riferimento ad un bisogno collettivo, anche quando potremmo ascriverla ad intuizioni e poetiche personali. Nuovo autore è dunque chi si

butta nel mare in burrasca della nostra società dalle mille lingue, tradizioni, stili e bisogni, e ne trae qualcosa di generativo.

Interpretata così, raramente la nuova autorialità può essere espressione di monadi isolate, e può invece diventare un fattore di evoluzione (addirittura di messa in discussione) dell'intero sistema.

A patto naturalmente che nelle istituzioni centrali come in quelle territoriali, nei Centri e nei teatri ci sia una propensione all'ascolto. Il diritto/dovere di selezionare dipende da una capacità (in continua evoluzione) di dare rappresentanza a bisogni espressivi emergenti.

La connotazione “contemporanea” suggerisce poi il bisogno di processi formativi (e spesso informativi) volti a far circolare conoscenza e diversi know-how. C’è infatti una profonda esigenza di permeabilità tra persone, strutture, competenze e generazioni. Soprattutto, non possiamo, in questa era confusa, fare a meno di obiettivi chiari: addirittura, servirebbe il coagularsi della nuova autorialità contemporanea in “movimento”, come è quasi sempre successo nell’arte quando sono emerse nuove fasi storiche.

Per rendere chiaro questo discorso, è utile fare un esempio, che ha influenzato il punto di vista di chi scrive. È noto che il circo tradizionale vive a livello globale una crisi profonda da circa mezzo secolo. È interessante ricordare come a partire dalla fine degli anni ’80 si sia invece costruito in area francofona il movimento del nuovo circo. Sostenuto da alcune scuole di alta formazione, che hanno avviato un cambiamento basato sull’introduzione della regia o della coreografia e sul passaggio dal susseguirsi di numeri a spettacoli coerenti. Un nuovo e rilevante fenomeno artistico e produttivo è nato grazie ad ampie possibilità di formazione pluridisciplinare, all’introduzione di finanziamenti per la creazione e per le compagnie, e soprattutto ad una straordinaria energia creativa. Era chiaro a quale futuro puntare, e l’ecosistema di cui si parlava sopra si è immediatamente costituito intorno. Quei giovani non si sono affermati per la loro età, ma per la poetica che sviluppavano, e per il bisogno che ha avuto il sistema dello spettacolo di integrarli al proprio interno, ricevendone il contributo creativo e organizzandone la valorizzazione. Nell’interesse del sistema stesso e dello sviluppo di nuovi pubblici.

Oggi non vediamo intorno a noi l’impronta leggibile di una nuova autorialità, intesa come lo sforzo coerente, partecipato e diffuso per dare delle caratteristiche di fondo sia ai processi che ai contenuti. Vediamo piuttosto una pluralità di sforzi creativi spesso estremamente interessanti, ma isolati, se non condannati alla marginalità. Anche quando sono sostenuti da reti. Questo perché una rete non evidenzia necessariamente una poetica leggibile né dai pubblici né dalle istituzioni, ma tenta in genere di risolvere un’in-

sufficiente disponibilità di mezzi e di luoghi. Quando si parlò di *nouvelle danse*, sapevamo cosa aspettarci; se parliamo di nuova autorialità, oggi rimaniamo con un identikit incerto.

Conclusioni

Delle premesse che nella storia hanno favorito le svolte nei linguaggi della creazione in questo momento ne riscontriamo due fondamentali. Una evidente crisi nella gestione (non solo) della cultura di fronte alle complessità che abbiamo sopra definito, e un bisogno diffuso di trovare una rappresentazione (politica, culturale e artistica) del presente e del futuro.

Poiché raramente abbiamo visto svilupparsi una “nuova autorialità” come frutto dei singoli (al modo in cui lo ha fatto Dante Alighieri, per intenderci), ma come movimento condiviso, in dialogo con le individualità preminenti, oggi non vediamo un ecosistema riconoscibile, e nel tutto si perdono anche gli artisti più validi e “connessi” con il proprio tempo.

Concentriamoci dunque sulla difficoltà che incontra una nuova autorialità contemporanea se non trova un contesto di nuova progettualità, capace di fornire quel piccolo “ecosistema” di riferimento, con contenuti e poetiche riconoscibili. Una progettualità attenta all’ibridazione dei linguaggi, al digitale, ai temi oggi realmente importanti, alla conquista di nuovi pubblici. Una progettualità selettiva sulla qualità. Dunque, impegniamoci sulle premesse “a monte”, e non su un banale garantismo “a valle” delle quote di finanziamento o programmazione.

È perciò necessaria – sia essa fornita da un’istituzione, un festival o da un centro di produzione – un’assunzione di ruolo su questa tematica, che poi si propaghi in network dalla chiara identità poetica e capaci di lobbying specifici. Lì è lo spazio nel quale la nuova autorialità (che non nasce certamente “già imparata”, nonostante a volte lo creda) può crescere, in un confronto e in una ricerca che preceda il risultato scenico. In caso contrario dovremo continuare a contrastare affermazioni generiche, ma non infondate: non c’è un pubblico significativo in Italia per la nuova autorialità, oppure non c’è una qualità costante…

Naturalmente il concetto di nuova progettualità non si limita alla nuova autorialità. In Italia ci sono vari esempi, e anche noi a Reggio Emilia abbiamo orientato ogni sforzo nella costruzione di ciò che non esisteva, e cioè un Centro Coreografico Nazionale, ben distinto da una compagnia. Un CCN che può contenere, ma non prioritariamente, la nuova autorialità. Cito questo aspetto, poiché credo che non ci siano tanti ecosistemi innova-

tivi distinti, nello spettacolo dal vivo, ma un unico modello, che può essere declinato in forme diverse. Innovativo, ad esempio, crediamo sia anche il nostro (del CCN/Aterballetto) sforzo ostinato di far dialogare i linguaggi della contemporaneità con il patrimonio monumentale.

Il modello di cui parliamo, che condiviso può diventare un ecosistema innovativo, si basa sul non sentirsi autosufficienti sul piano creativo, e sul sentirsi partecipi delle trasformazioni fisiche e di pensiero, che si susseguono “là fuori” e non in teatro.

Difficile immaginare una autorialità “nuova” che prescinda dai concetti di complessità e attenzione ai fenomeni sociali, e che non sviluppi una filiera dalla formazione fino alla diffusione.

Difficile che possa risolversi nell’intuizione di un autore e non in un movimento con obiettivi e denominatori molto chiari e leggibili a tutti: pubblici e istituzioni.

Per l'evoluzione dell'ecosistema creativo: reti, ibridazione e competenze

di *Francesca D'Ippolito** e *Davide D'Antonio***

Oggi parlare di giovani non vuol dire necessariamente parlare di nuovi linguaggi, così come non ha senso parlare di nuovi autori e nuovi pubblici senza una prospettiva reale di crescita e sviluppo di carriera per le giovani generazioni.

Il ruolo delle reti

Sono molte le reti italiane impegnate nella promozione della creatività emergente e così come bandi e progetti innovativi dedicati, come, ad esempio, XL, In-box, Network drammaturgia contemporanea, ProgettoCura, Risonanze network. Un dato comune a molte delle progettualità descritte è la collaborazione tra organizzazioni già esistenti, che hanno scelto di prendersi cura del ricambio generazionale offrendo nuove possibilità produttive e di circuitazione a nuovi autori e nuove compagnie. Ciò ha permesso di fare economia di scala e di diffondere opportunità e occasioni di crescita agli artisti sull'intero territorio nazionale. Analizzando le opportunità rivolte alle giovani generazioni si potrebbe tracciare una doppia linea di intervento, fondata o sulla visibilità del prodotto artistico o sul processo creativo attraverso un accompagnamento di lungo periodo.

Le residenze artistiche (ex art. 43 del DM 27/07/2017) hanno un ruolo di primo piano nel sostegno agli artisti emergenti, offrendo loro uno spazio e un tempo dedicato alla ricerca, un tutoraggio qualificato e una struttura artistica, tecnica e organizzativa con cui confrontarsi; inoltre, grazie all'Accordo di Programma Stato Regioni, le residenze sono diffuse sull'intero

* Presidente C.Re.S.Co.

** Membro del Consiglio Direttivo C.Re.S.Co.

territorio nazionale, contribuendo al riequilibrio territoriale dell'offerta e della domanda.

La convinzione che i processi artistici possano contribuire alla qualità della vita nei territori e che le comunità a loro volta possano nutrire la creazione, ha permesso alle residenze di rappresentare degli importanti hub di cambiamento, soprattutto a beneficio delle nuove generazioni. È proprio dallo scambio costante tra artisti e comunità che si sono generate progettualità innovative rispetto alle estetiche del passato, con particolare attenzione ai principi di inclusività, accessibilità e sostenibilità.

Il lavoro delle reti nell'accompagnamento, formazione e promozione dei giovani artisti ha spesso compensato l'assenza di opportunità strutturali e sistemiche. Tali iniziative, nate per valorizzare ambiti della creazione poco riconosciuti come la nuova drammaturgia o la giovane danza d'autore, hanno avuto il merito di aggregare soggetti diversi che si riconoscevano nelle finalità progettuali. D'altro canto, proprio per l'eterogeneità delle soluzioni adottate, un simile approccio non ha potuto avere uno sviluppo organico delle proposte, né un'esauriva diffusione su tutto il territorio nazionale (se si considerano solo i progetti citati al punto 1.1, nonostante quasi tutti si rivolgano all'intero territorio nazionale, la maggior parte fanno riferimento a strutture operanti nel nord Italia).

Riorganizzare in modo organico questa ricchezza non è un'operazione semplice perché, se da un lato è necessario tutelarne la flessibilità e la capacità di adattarsi alle trasformazioni del presente, dall'altro occorre sfuggire al rischio di soluzioni una tantum che non impattano sul sistema nel suo complesso.

C.Re.S.Co suggerisce alcune proposte che potrebbero contribuire anche alla stesura del Codice dello Spettacolo previsto dalla L. 206/2022 e prima ancora dalla L. 175/2017:

- chiara definizione del target in base ai diversi stadi dell'evoluzione delle carriere artistiche. A titolo esemplificativo citiamo tre stadi: fase emergente (artisti alla prima opera); fase intermedia (artisti in fase di crescita e auto-affermazione); fase della maturità (artisti affermati e integrati nel tessuto produttivo);
- individuazione degli strumenti adeguati alle diverse fasi: tutoraggio produttivo breve; sostegno di maggiore durata; coaching progettuale che accompagni l'intera attività di un artista;
- realizzazione di una piattaforma digitale costantemente aggiornata, contenente opportunità, bandi e occasioni lavorative, la cui diffusione sull'intero territorio nazionale può essere assicurata da un Protocollo d'Intesa Stato-Regioni;

- istituzione di un fondo Extra FNSV dedicato alla creazione di opere prime per autrici e autori;
- sviluppo di programmi di scambio intergenerazionale per l'empowerment delle competenze.

In merito a quest'ultimo punto citiamo, come buona pratica, il reverse mentoring, un tutoraggio inverso dove un membro junior condivide le sue conoscenze e competenze con un membro senior: tale passaggio tra le generazioni è fondamentale in molti ambiti, aiuta e sostiene la promozione dei talenti e della diversità, il superamento del digital gap, lo sviluppo della leadership e la promozione della cultura del Longlife Learning. Un simile approccio dovrebbe essere introdotto all'interno delle organizzazioni di spettacolo dal vivo perché avvenga, finalmente, un ricambio generazionale anche nella *governance* e nei ruoli apicali, spesso appannaggio in Italia di uomini over 60. Ai fini di incentivare simili pratiche potrebbero essere inserite delle premialità nella valutazione qualitativa dei soggetti finanziati a valere sul FNSV.

Ibridazione dei generi

L'evoluzione dei linguaggi artistici e il sistema dello spettacolo dal vivo viaggiano da sempre a due velocità differenti: se gli artisti/e intercettano le istanze del presente e rispondono alle trasformazioni globali con immaginari sempre diversi, l'amministrazione pubblica e la politica necessitano di un tempo più lungo per decodificare i cambiamenti e normarli. Questa condizione di disallineamento tra le pratiche e le politiche ha subito una rapida accelerazione negli ultimi decenni, in particolare per gli effetti della globalizzazione, dell'evoluzione delle tecnologie e dei nuovi paradigmi sociali, economici e culturali.

Oggi, più che mai, è fondamentale ridurre la distanza tra i processi artistici e le norme, mettendo in campo nuove visioni che determinino nuove regole: per questo è necessario che tutti gli attori facciano parte attiva nella definizione del Codice dello Spettacolo, con particolare riguardo alla nuova autorialità e ai nuovi pubblici.

La scena contemporanea si sta caratterizzando per creazioni che ibridano sia i generi sia i linguaggi, fondendo pratiche e mezzi propri dello spettacolo dal vivo, dell'audiovisivo e delle nuove tecnologie: queste ultime meritano un'attenzione particolare, soprattutto alla luce degli importanti investimenti destinati alla digitalizzazione a valere su fondi PNRR. Eppure, a fronte di ingenti investimenti, è necessario evidenziare le difficoltà che

gli spettacoli realizzati con le nuove tecnologie incontrano sia nella corretta lettura degli indicatori ministeriali, sia nella circuitazione sul mercato nazionale. Gli spettacoli immersivi realizzati con il supporto di visori VR sono spesso destinati a uno spettatore alla volta. Nonostante l'impiego di personale artistico, tecnico e organizzativo, queste recite prevedono indicatori quantitativi assai distanti da una produzione classica. Gli spettacoli immersivi, frutti da una o poche persone alla volta, andranno in scena necessariamente per più repliche nella stessa giornata in un tempo circoscritto, ma ai fini ministeriali il soggetto indicherà sempre una sola giornata recitativa a fronte di cinque, dieci o più rappresentazioni, inoltre il numero di spettatori risulterà assai esiguo per le modalità di fruizione descritte.

Particolare attenzione merita il tema del lavoro in ambiente di realtà virtuale: la creazione di una nuova condizione di lavoro presuppone la formulazione di un ordinamento giuridico che regolamenti le relazioni in tale ambiente, senza trascurare gli aspetti etici che ne derivano. Nella stessa direzione è necessario affrontare una riflessione sull'uso della IA in relazione ai nuovi autori e ai nuovi pubblici, considerando le conseguenze sul diritto d'autore così come concepito fino ad oggi.

In sintesi la complessità del presente richiede un approccio multifocale che sia in grado di considerarne a un tempo la dimensione poetica e artistica, tecnica ed amministrativa, etica e giuridica, compito possibile se a questo scopo lavoreranno assieme Istituzioni, realtà di rappresentanza, artisti/e e tutti i soggetti coinvolti dalle trasformazioni descritte.

Perché un progetto si possa considerare multidisciplinare ai sensi del DM 27/07/2017 e ss.ii. occorre “assicurare una programmazione articolata per discipline e generi diversi afferenti agli ambiti e ai settori dello spettacolo dal vivo” e realizzare “l’attività in almeno tre discipline” di cui viene indicata esattamente l’incidenza, in termini percentuali, sui minimi di attività previsti, determinando a monte la possibilità di programmare teatro, danza, circo, musica.

Crediamo che questo approccio oggi risulti superato da moltissime esperienze che operano sempre più in ambito transdisciplinare, secondo la definizione che nel 1970 ne diede lo psicologo Jean Piaget: ci auguriamo di vedere in futuro lo sviluppo delle relazioni interdisciplinari verso uno stadio superiore che potrebbe essere indicato come “transdisciplinare”, che non dovrà essere limitato a riconoscere le interazioni o le reciprocità attraverso le ricerche specializzate, ma che dovrà individuare quei collegamenti all’interno di un sistema totale senza confini stabili tra le discipline stesse”.

Come Piaget, crediamo che sia maturo il tempo per l'affermazione di uno stadio superiore, transdisciplinare, che richiede modifiche di sistema in grado di accogliere questa trasformazione.

La divisione in ambiti (teatro, danza, musica, circo) alla base dell'articolazione del DM risponde a un approccio tassonomico che, sebbene abbia permesso di tutelare i bisogni differenti di soggetti operanti in ambiti diversi, determinando disposizioni e parametri specifici, ad oggi, non risponde ad esempio alle esigenze delle produzioni di teatro-danza o di nuovo circo, per loro natura in dialogo stretto con le altre discipline.

Quali possono essere le chiavi di lettura del presente, necessarie alla stesura del Codice dello Spettacolo e del prossimo DM 2025/2027, affinché l'impianto normativo risponda alle reali esigenze del settore?

A tal proposito C.Re.S.Co. da anni suggerisce di:

- prevedere che i soggetti possano auto-dichiarare l'attività prevalente senza obblighi di percentuali sull'intera attività, affidando agli stessi maggiore responsabilità e libertà di azione;
- favorire azioni di coprogettazione e valorizzazione di funzioni condivise attraverso la realizzazione di produzioni transdisciplinari, congiuntamente ad una revisione della normativa SIAE, affinché queste ultime vengano riconosciute a tutti gli effetti come creazioni ibride;
- il rafforzamento delle Collaborazioni Produttive fra organismi di produzione di ambiti diversi (art. 9 del DM 27/07/2017 e s.m.i.), e una più precisa regolamentazione della ripartizione fra i partecipanti degli indicatori della QI e della DQ;
- l'introduzione di Premialità per gli organismi della programmazione (inclusi quelli cui è richiesta attività di produzione e di programmazione) per la presentazione di spettacoli di danza e circo contemporaneo italiani ed europei, nel quadro di un progetto di offerta integrato e rivolto a diverse fasce di pubblico.

Se il sistema disegnato dai DM nei tre trienni precedenti (dal 2015 al 2024), articolato per ambiti e settori, non sarà in grado di accogliere le istanze del presente riconoscendo l'attuale ibridazione dei generi, ritroviamo una distanza sempre più vasta tra la scena contemporanea e il sistema di finanziamento pubblico.

Spazi subito!

L'emersione dei nuovi autori e dei nuovi linguaggi è tra le maggiori sfide che attendono la società contemporanea, sia per la necessità che nuovi formati contribuiscano a disegnare inediti immaginari collettivi, sia per la possibilità che quegli stessi determinino un reale rinnovamento dei pubblici.

Una riflessione che da tempo accompagna C.Re.S.Co. riguarda gli spazi fisici in cui i nuovi formati possono esprimersi e incontrare fasce della popolazione che, per consuetudine, rispondono alla definizione di non pubblici, volendo così includere tutte le persone non avvezze alla frequentazione dei luoghi di spettacolo.

La mappatura degli spazi dedicati alla programmazione culturale fornita dal sistema di finanziamento pubblico non può – per sua natura – tenere conto della molteplicità di nuovi contenitori indipendenti che si stanno imponendo sull'intero territorio nazionale e che costituiscono un punto di riferimento anche per i soggetti finanziati a valere sulla produzione. Due terzi delle produzioni finanziate dal Ministero, stando soltanto ai requisiti minimi di attività previsti dal DM, non avrebbero, infatti, un reale mercato, poiché il sistema è caratterizzato da un'attenzione maggioritaria alla produzione che alla programmazione: per fare un esempio si pensi che, se tutti i soggetti finanziati si attenessero ai soli minimi di attività stabilite dal DM in termini di giornate recitative, il sistema finanzierebbe circa 23.000 recite minime di produzione di teatro a fronte di 9.100 recite minime di programmazione, con evidenti e preoccupanti conseguenze sulla circuitazione.

Ci chiediamo quindi per quali spazi nascono così tanti spettacoli e soprattutto per quali pubblici?

Diventa quindi non più procrastinabile un ripensamento delle funzioni degli spazi pubblici e privati che possono riequilibrare il rapporto tra produzione e programmazione, con particolare attenzione ai linguaggi del contemporaneo. Un ruolo fondamentale è affidato ai centri di produzione culturale indipendenti o autonomi dai circuiti istituzionali, cui fa riferimento l'Indagine sulle carriere artistiche emergenti e la produzione culturale indipendente in Italia “Arte al futuro”, realizzata dalla Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura (2021). Nella ricerca si fa riferimento a un ricco panorama “caratterizzato da circuiti artistici che da un punto di vista sistemico si organizzano generalmente con bassi costi di gestione, ma sono fondamentali per la definizione e il mantenimento di un ambiente creativo, la generazione di innovazione delle pratiche, l'incubazione di nuovi talenti, l'attrazione di persone da altri contesti, la percezione della qualità della vita dei quartieri in cui si insediano”. Uniti dalla sperimentazione di “pratiche alternative e innovative di produzione nei campi della creatività e della cultura”, tali spazi favoriscono un protagonismo giovanile registrato sia nella domanda che nell'offerta, configurandosi come luoghi ibridi, nati in contesti periferici o post-industriali, transdisciplinari per vocazione e fondati su un'interazione sociale in grado di coinvolgere diversi elementi della società, con particolare attenzione alle categorie sociali

meno rappresentate. Questi luoghi sfuggono a definizioni precise, sovvertendo i processi produttivi e organizzativi: infatti a fronte di una “limitata dimensione economica, scarsa visibilità e mancato riconoscimento istituzionale, si contraddistinguono per la ricerca di nuove forme organizzative e pratiche per il raggiungimento della sostenibilità economica, tra cui ad esempio la cooperazione, la condivisione di spazi e risorse, il networking, il volontariato, i partenariati, e il fundraising innovativo”.

Alla luce di ciò diventa fondamentale costruire nuovi ecosistemi in grado di operare in una logica di filiera, generando scambi e collaborazioni virtuose con il sistema istituzionale, mettendo in dialogo gli spazi finanziati e i nuovi centri indipendenti.

Tra le recenti riforme che potrebbero incentivare maggiormente la collaborazione tra soggetti indipendenti e Istituzioni, si può citare lo strumento del Partenariato Speciale Pubblico-Privato per la valorizzazione del patrimonio culturale degli enti locali, grazie alle innovazioni poste dall'art. 151 del Nuovo codice dei Contratti pubblici. Quante giovani e meno giovani realtà potrebbero così valorizzare tanti spazi dismessi su tutto il territorio e farne incubatori di innovazione culturale e sperimentazione sociale?

Inoltre il Codice del Terzo settore, con la validazione ad esso dato dalla sentenza n. 131/2020 della Corte Costituzionale e, infine, con le Linee Guida sul partenariato sociale emanate dal Ministro del lavoro nel 2021, prevede “tra i soggetti pubblici e gli ETS, in forza dell'art. 55, un canale di amministrazione condivisa, alternativo a quello del profitto e del mercato: la co-programmazione, la coprogettazione e il partenariato”.

Una maggiore attuazione delle opportunità fornite dalle norme, una conoscenza più accurata degli spazi indipendenti e una chiara volontà politica a sostegno della creatività giovanile, insieme all'impegno dei soggetti più consolidati e al ruolo delle realtà maggiormente rappresentative del settore, oggi potrebbero fare la differenza con impatti notevoli sui nuovi autori e i nuovi pubblici.

Nuove competenze per il rinnovamento del *public engagement*

Negli ultimi anni molte ricerche hanno messo in evidenza la necessità di modificare le strutture di *governance* rendendole più efficaci. Dal Lean management in poi la ricerca delle aziende si è rivolta a modelli basati sulla cooperazione orizzontale, tali da garantire flessibilità e resilienza ottimizzando le risorse disponibili.

Come ha reagito lo spettacolo dal vivo a questa rivoluzione?

Come abbiamo visto per gli spazi indipendenti, le organizzazioni fondate dai più giovani sono state influenzate dai nuovi modelli che azzerano la tendenza verticistica a favore di una ridistribuzione del sapere e della ricchezza. Queste formule si sono tradotte in modalità produttive differenti che pongono molta attenzione alla fruibilità del prodotto finale e che, in alcuni casi, hanno introdotto dispositivi di co-creazione, fino a far sbiadire la linea di confine tra prodotto e processo. Mettendo in crisi i paradigmi del passato, dal ruolo (registi/e, coreografi/e, attori/attrici, ecc.) ai generi, gli artisti hanno saputo dare vita a esperienze partecipative in grado di coinvolgere i più giovani, non più percepiti come spettatori ma come cittadini/e protagonisti dell'azione scenica.

Cosa è accaduto invece nelle maggiori istituzioni teatrali? Ad oggi non si registrano posizioni apicali ricoperte da giovani (e tantomeno da giovani donne) come è invece uso in tutta Europa. Nella mappatura di Amleta APS la percentuale di donne impiegate nei principali teatri Italiani risulta essere poco superiore al 30%, percentuale che scende se pensiamo ai ruoli apicali, inoltre perdurano pratiche di sessismo, mobbing e molestie all'interno dei luoghi di spettacolo.

Colpisce inoltre la tendenza di molte organizzazioni alla storicizzazione dei propri ensemble artistici, la proposizione di un repertorio standardizzato, la non inclusione di pubblici altri, tra cui i giovani. Per molte istituzioni pubbliche e private il ricambio generazionale rimane dunque un miraggio. Un'esperienza molto interessante in tal senso è fornita dalle direzioni artistiche partecipate, molte delle quali sono riunite nel Network Risonanze, che prevede il coinvolgimento diretto nei processi decisionali delle organizzazioni di giovani diffusi sull'intero territorio nazionale.

A fronte di un quadro complesso e problematico, pur con valide eccezioni, resta da capire se le risorse del PNRR stiano contribuendo effettivamente alla risoluzione delle criticità esposte, soprattutto perché le priorità trasversali del Piano sono appunto i giovani, la parità di genere e il riequilibrio territoriale. Sarà necessario monitorare con attenzione quali saranno gli impatti che una simile iniezione di risorse pubbliche sta generando, per capire in futuro se saremo stati in grado di spronare le istituzioni ad investire maggiormente nel ricambio generazionale, fornendo ai giovani gli strumenti per una crescita indipendente e costante. Temiamo che senza azioni strutturate e durature legate al capacity building, così come in assenza di un serio investimento su nuove figure professionali, quali il theatre community manager, il sustainability manager e il disability manager, i risultati saranno di gran lunga inferiori alle aspettative.

Il ruolo del digitale nelle sfide del presente

Nel settore dello spettacolo dal vivo sono avvenute le più ardite sperimentazioni in ambito culturale, sociale ed economico e, quando la pandemia ha impedito l'incontro in presenza di artisti e spettatori, il settore è stato costretto a ricorrere a strumenti digitali con un ritmo ancora più rapido. Per alcuni è stata un'opportunità per rinnovare la propria forma artistica raggiungendo nuovi pubblici, per altri, invece, la digitalizzazione è stata solo una strategia temporanea per far fronte all'emergenza. I giovani sono stati identificati tout court come coloro che hanno abbracciato le nuove tecnologie, ma occorre considerare che l'utilizzo delle stesse è particolarmente oneroso e richiede risorse economiche e umane ingenti. Le produzioni che sfruttano massivamente le nuove tecnologie sono pochissime in Italia e spesso sono frutto di collaborazioni tra enti molto strutturati come teatri e università: anche in questo senso sarà necessario monitorare con attenzione gli impatti che gli incentivi a valere sul PNRR, primo tra tutti il TOCC – Transizione digitale degli Organismi Culturali e Creativi –, saranno stati in grado di provocare sull'intero sistema.

Decisamente più a portata di mano è la tecnologia che investe l'audience engagement sia in termini di outreach del pubblico sia di maggiore accessibilità, attraverso messaggerie digitali che servono per raggiungere più facilmente l'audience, i social media che creano community, le app che fidelizzano il pubblico e, infine, i supporti specifici per le diverse disabilità. Nuove competenze diventano di conseguenza indispensabili, come richiamato in precedenza.

Solo se le risorse investite risponderanno a nuove visioni culturali sarà possibile generare cambiamenti di lungo corso, affiancando un'azione costante di monitoraggio e valutazione degli impatti creati. Un nuovo sistema sarà possibile solo se tutti gli attori coinvolti si faranno parte attiva del cambiamento necessario a intercettare le sfide del presente e del prossimo futuro.

Armonizzare le politiche per rafforzare l'impatto dello spettacolo dal vivo. Il ruolo chiave dei Comuni

di *Vincenzo Santoro**

Le autonomie locali, oltre a detenere una parte molto significativa (c'è chi stima più del 70%) del patrimonio nazionale, con le relative difficoltà da affrontare nella cura e nell'impiego dei luoghi della cultura, concentrano competenze strategiche nei processi di produzione culturale e dello spettacolo dal vivo, e svolgono la funzione nodale di intermediari rispetto alle comunità territoriali ma anche di incubatori di nuove relazioni fra attori pubblici e privati, in un quadro complessivo penalizzato a livello centrale da una spesa corrente estremamente contingentata e che non investe sulla nuova produzione: dati Eurostat (anche se gli ultimi sono relativi al 2021), collocano l'Italia riguardo alla percentuale di spesa del settore pubblico per servizi culturali alla terzultima posizione tra i paesi europei, e numeri altrettanto scoraggianti sono da associare alle risorse centrali destinate a cultura e intrattenimento. In questo senso è necessaria una apertura all'innovazione, alla multidisciplinarietà e alla creatività dei giovani artisti, all'internazionalizzazione delle proposte e al rafforzamento della promozione della produzione culturale italiana all'estero.

D'altro canto, sulla scorta dell'esperienza maturata nella continua interlocuzione con gli amministratori locali, abbiamo modo di constatare come lo spettacolo dal vivo rappresenti certamente un patrimonio da difendere e valorizzare, ma al contempo costituisca un significativo indotto capace di generare un positivo impatto sociale, raggiungendo anche le località più periferiche per portare socializzazione e intrattenimento intergenerazionale, per agire da matrice di accessibilità nei territori, realizzando occasioni per fare comunità e implementare la fruizione culturale, costruendo legami

* Responsabile Dipartimento Cultura, Turismo e Agricoltura, Anci, Associazione Nazionale Comuni Italiani.

con il territorio e favorendo forme di integrazione, senso di partecipazione e di aggregazione nelle comunità di cittadini.

Considerazioni queste che non possono prescindere però dal riconoscimento della responsabilità che ricade soprattutto sui Comuni di larga parte dell'organizzazione diretta, a sua volta articolata in una configurazione di molteplici modalità – dalle aree urbane ai piccoli borghi e alle “aree interne” – che devono trovare soluzioni di armonizzazione con le azioni comunali di programmazione nell'insediamento delle attività di intrattenimento e partecipazione, in modo da definire interventi strutturati nel tempo capaci di determinare una stabile condizione di attrattività (si pensi in particolare ai piccoli Comuni e alle aree più periferiche) che – se rivolta al sostegno di forme di “cittadinanza culturale” in sinergia con le comunità locali, e non solo, ad esempio, a strategie di “valorizzazione” a fini turistici – possano avere una ricaduta significativa sulle località, nel rispetto dei residenti e della storia locale.

A nostro avviso a livello istituzionale, anche come esito di un lungo processo di concertazione, si sta facendo largo una visione dello spettacolo dal vivo più adeguata ai tempi, ad esempio uscendo finalmente dalle ripartizioni obsolete e asfittiche che hanno caratterizzato il comparto, con il riconoscimento e il sostegno statale, oltre i tradizionali settori finora tutelati, di “nuovi” segmenti – carnevali, rievocazioni, arte di strada, circo contemporaneo, musiche della tradizione popolare italiana ecc. – che necessitano però forme di sostegno adeguate alle caratteristiche organizzative dei soggetti che operano in questi settori (in cui ad esempio è molto difficile applicare la “logica del deficit”).

Nella stessa direzione di ibridazione e facilitazione, andrebbe regolamentata la semplificazione degli iter autorizzativi e degli adempimenti burocratici relativi allo svolgimento delle attività di spettacolo.

Anche con queste intenzioni abbiamo concorso attraverso specifiche istanze e seguiamo con partecipazione il completamento della riforma, attesa da decenni, del Codice dello Spettacolo, che speriamo riesca a recepire appunto alcune proposte avanzate da ANCI, a partire dalla necessità ampiamente rilevata di definire una ripartizione adeguata di competenze fra Stato, Regioni e Comuni in linea con il Titolo V della Costituzione e in una logica di sussidiarietà e collaborazione fra i vari livelli istituzionali, valorizzando il ruolo della Conferenza Unificata come luogo deputato al confronto delle esigenze espresse dalle rappresentanze di categoria e dalle istituzioni territoriali, semplificando e ottimizzando la dinamicità del sistema nel suo complesso, attraverso il ricambio generazionale e investimenti nell'innovazione, nella nuova produzione e nelle nuove autorialità, dunque puntando sulla promozione dell'accesso e creando presupposti non effime-

ri ma stabili per un riequilibrio territoriale della domanda e dell'offerta. Quest'ultimo punto, in particolare, rappresenta una questione nevralgica nel nostro Paese.

Se per il 2022 i censimenti Istat hanno rilevato che il 49,5 della popolazione di età superiore ai 6 anni abbia partecipato a qualche forma di intrattenimento o spettacolo fuori casa (come andare al cinema, a teatro o a un concerto, visitare musei o mostre) negli ultimi dodici mesi precedenti l'intervista (rapporto Istat “Tempo libero e partecipazione culturale” 2023) – con una ripresa di 28 punti percentuali rispetto all'anno precedente ma ancora distante dai livelli di fruizione pre-pandemici che vedeva oltre il 60% della popolazione di 6 anni o più partecipare ad attività di intrattenimento fuori casa – i residenti nel Centro-Nord restano i più attivi in termini di partecipazione culturale e si distinguono per i più bassi tassi di astensione complessiva. Un'ulteriore distinzione da operare riguarda i Comuni delle aree metropolitane in cui si concentra la maggiore pratica degli eventi di spettacolo, con divari significativi rispetto ai piccoli centri. I dati per ripartizione geografica evidenziano allo stesso modo un netto differenziale territoriale anche rispetto alla domanda, infatti il Centro nel 2021 ha registrato 35,8 spettacoli per mille abitanti, il Nord-Est 31,7 e il Nord-Ovest 31,3, mentre al Sud e alle Isole corrispondono valori decisamente inferiori, pari rispettivamente a 21,1 e 20,8.

Ma è il dato relativo alla “non partecipazione culturale” a risultare particolarmente elevato e allarmante in termini assoluti e relativi, dal momento che nelle regioni del Sud nel 2022 si conferma lo squilibrio territoriale esistente rispetto all'indicatore di partecipazione e l'inattività è più alta in queste regioni e nelle Isole (rispettivamente 38,8% e 37,2%) nel confronto con le altre ripartizioni, sebbene Sicilia e Sardegna lascino emergere due tassi di astensione dalla partecipazione culturale molto diversi, pari rispettivamente a 42,6% e 27,4%.

C'è da aggiungere che la non partecipazione totale resta particolarmente elevata (31,2%) tra coloro che risiedono nei Comuni con meno di 2 mila abitanti.

Anche rispetto alla spesa per consumi ricreativi e culturali, il Mezzogiorno si colloca al di sotto della media (6,3%) raggiungendo appena il 5%.

Specularmente sembrano comportarsi i Comuni. Se nel 2021 la spesa delle amministrazioni comunali per ricreazione e cultura è risultata di 1.486 milioni di euro, in aumento (6,9%) rispetto all'anno precedente (con un'incidenza sulla spesa totale pari al 2,6% e una crescita di 0,1 punti percentuali rispetto al 2020) evidenti risultano le differenze a livello di dettaglio territoriale: mentre al Nord-est l'incidenza sul totale della spesa delle amministrazioni comunali ha rappresentato il 3,9%, al Sud appena l'1%.

Non si può ignorare, inoltre, quanto la crisi della partecipazione culturale dell'ultimo decennio sia stata segnata da un complessivo disinvestimento in termini di risorse pubbliche statali e locali (regioni, province e comuni) allocate per il settore culturale: occorre dunque prevedere un adeguato investimento pubblico, una strategia organica, attraverso l'aumento del Fondo Nazionale per lo Spettacolo (ex FUS), e contestualmente l'incentivo alla partecipazione finanziaria privata, attraverso modelli di partenariato, sui quali torneremo più avanti, o strumenti tipo l'Art Bonus, il Tax Credit eccetera.

Dalle rilevazioni Istat riferite, e da quanto testimoniano le esperienze di ciò che si muove sul territorio, in un quadro complessivo che denuncia una generale disaffezione e livelli critici di partecipazione culturale, risultano essere profonde le sperequazioni in un Paese già fortemente disomogeneo. Disparità che, se coincidenti, amplificano le conseguenze negative su qualità della vita e opportunità delle comunità che abitano le zone più a rischio. A fronte di questa disomogeneità, è necessario che le politiche pubbliche che regolano l'offerta culturale operino al fine di contrastare i fattori di esclusione: chi abita nel Sud, in un Paese dell'Italia interna oppure in periferia, ha minori possibilità di partecipare ad attività culturali rispetto al resto del Paese. Nel campo dello spettacolo dal vivo, credo che si possa sostenere che la sperequazione dipenda anche da una più ridotta presenza (numerica e qualitativa) di strutture (teatri, auditorium eccetera) e occasioni culturali (rassegne, festival eccetera), tanto quanto il divario tra Comuni centrali e corone metropolitane riguarda anche i servizi e le infrastrutture: la presenza dei servizi culturali sul territorio è una delle condizioni discriminanti per assicurare l'inclusione sociale e il riequilibrio territoriale e la prossimità dei presidi e degli eventi culturali è un fattore cruciale per favorire l'accesso dei cittadini riconnettendo il tessuto urbano e sociale. Altrimenti è destinata a crescere la vulnerabilità derivante dalla sperequazione imputabile alla mancanza di politiche mirate, tanto quanto all'inadeguatezza delle azioni ordinarie (ad esempio la distribuzione dei fondi centrali per lo spettacolo, ma anche l'allocazione di risorse derivate dalla recente estensione delle agevolazioni fiscali alle erogazioni liberali dell'Art Bonus) destinate in gran parte a strutture già operative e consolidate.

Una corretta lettura delle dinamiche centro-periferia dimostra come queste rinviano ad un paradigma che denota gli elementi geografici di differenziazione sociale e culturale, che emergono nella tensione all'interno delle stesse aree metropolitane, come ha dimostrato ad esempio il Fondo periferie, promosso e realizzato grazie all'accordo tra il MiC e le 14 città metropolitane, con la collaborazione dell'ANCI, che ha provato a riportare la questione nevralgica degli enormi divari che in tema di "partecipazione

culturale” si registrano nel Paese, al centro delle politiche da adottare nel campo dello spettacolo e più in generale della cultura. Un esperimento certamente perfettibile ma che a nostro avviso è andato nella giusta direzione: per queste ragioni abbiamo chiesto al Ministro Sangiuliano e al Parlamento di riproporlo anche per i prossimi anni e renderlo una azione strutturale.

Riteniamo perciò che la riduzione dei divari nella partecipazione e nell’offerta culturale debba essere obiettivo prioritario delle politiche pubbliche (come finora non è accaduto), da affrontare in maniera coordinata fra tutti gli attori del settore, con misure rilevanti e significative.

Occorre dunque incidere con la necessaria forza sul tema degli squilibri territoriali (nell’allocazione dei finanziamenti, nell’offerta, nella presenza di strutture e nella partecipazione culturale), che riguardano prevalentemente il Sud, i piccoli centri lontani dalle aree metropolitane e le periferie delle grandi città, e più in generale affrontare congiuntamente i problemi del rilancio della “domanda di cultura” – prevedendo anche interventi mirati e rivolti ai territori più svantaggiati – e della formazione e dell’ingaggio di nuovo pubblico, in particolare fra i giovani (azioni nelle quali andrebbero soprattutto coinvolti i Comuni). Da questo punto di vista, nel quadro della riforma del Codice dello spettacolo, auspiciamo che l’incentivo nella Qualità indicizzata per le attività svolte nei Comuni sotto i 5 mila abitanti, previsto dall’attuale normativa, e il Fondo per lo spettacolo dal vivo nelle periferie delle Città metropolitane, già citato, vengano sostenuti e confermati.

Per segnare un cambio di rotta si potrebbe partire proprio dalla pratica territoriale, superando le difficoltà di “ingabbiare” le forme più creative e innovative in sistemi di sostegno pubblici inefficaci, e riconoscendo piuttosto il ruolo dell’associazionismo, ad esempio, nell’ambito della promozione delle attività di spettacolo, oppure valorizzando, per una più efficace e sostenibile gestione dei luoghi dello Spettacolo, le nuove forme di partenariato pubblico privato introdotte dalla normativa (in particolare il PSPP ai sensi del Codice dei contratti pubblici e la coprogettazione indicata dal Codice del Terzo Settore) incentivandone l’uso.

Insomma, un rilancio dello Spettacolo dal Vivo, che promuova il rinnovamento generazionale e le nuove autorialità e che sappia anche “popolare” i luoghi distanti dai centri delle aree metropolitane, non potrà che venire da un “movimento dal basso” – che coinvolga i numerosissimi operatori locali, i Comuni, il terzo settore e le imprese – da sostenere adeguatamente all’interno di una regia nazionale, contribuendo a comporre una visione unitaria e strategica che riguardi più in generale il settore culturale e creativo per il nostro Paese, in particolare nelle “aree fragili”, sperimentando forme di coinvolgimento maggiormente responsabilizzanti e sostenibili e dispositivi innovativi per fare cultura e comunità.

L'impegno di SIAE e il progetto “Per Chi Crea”

di *Matteo Fedeli**

La Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE) ha da sempre rappresentato un punto di riferimento cruciale nel panorama culturale italiano, sostenendo e tutelando gli artisti e gli autori nelle loro opere. Oggi, vivendo in una fase determinante del processo di revisione delle norme per lo spettacolo dal vivo, è ancora più importante essere all'altezza delle sfide che ci attendono, e, in particolare, mettere in atto azioni concrete per sostenere la nuova autorialità, l'intergenerazionalità e il rapporto con il pubblico.

Riconoscere l'importanza di sostenere e promuovere i giovani che si affacciano al mondo autoriale, non solo risponde ad un criterio meritocratico verso i talenti emergenti, ma anche un modo per mantenere viva l'innovazione e la diversità nel mondo dell'arte e dello spettacolo. A tal fine, è fondamentale adottare politiche e iniziative mirate a incoraggiare la creatività e a fornire agli artisti le risorse e il sostegno necessari per esprimere appieno il loro potenziale.

In secondo luogo, dobbiamo concentrarci sull'intergenerazionalità, creando ponti tra le diverse generazioni di artisti e pubblici, attraverso programmi educativi, workshop e altre iniziative che favoriscano lo scambio di esperienze e conoscenze tra giovani e anziani.

Allo stesso tempo dobbiamo rafforzare il rapporto con il pubblico, coinvolgendolo attivamente nel processo creativo e nella fruizione dell'arte e dello spettacolo. Ciò può avvenire attraverso l'organizzazione di eventi partecipativi, promuovendo della cultura dell'accessibilità e dell'inclusione, nonché la creazione di piattaforme digitali e sociali che favoriscano il dialogo e lo scambio di idee tra artisti e spettatori.

Con i nuovi autori vanno spesso a braccetto anche nuove forme di espressione artistica, come quelle nate avendo come palcoscenici virtuali

* Direttore generale della Società Italiana degli Autori ed Editori.

il web e i social media. Parliamo dunque di contenuti digitali, opere multi-mediali, video online e molto altro. La SIAE da tempo si è aggiornata per essere in grado di comprendere e regolare queste nuove forme di autorialità per proteggere i diritti degli autori e garantire che vengano correttamente compensati per il loro lavoro, anche se questo può voler dire portare avanti delle battaglie legali contro i colossi stranieri che dominano il mercato delle “Big Tech”.

Come esempio progettuale che rispecchia la nostra volontà di sostenerre la nuova autorialità e i nuovi linguaggi vorrei qui citare “Per Chi Crea”, creato nel 2019 come successore del precedente progetto “S’illumina”. “Per chi crea” è promosso dal Ministero della Cultura e gestito da SIAE, e destina il 10% dei compensi per “copia privata” (ossia il compenso che si applica sui supporti vergini, dispositivi di registrazione e memorie digitali che permettono di effettuare copie ad uso privato di opere protette dal diritto d’autore) a supporto della creatività e della promozione culturale dei giovani.

L’obiettivo primario di “Per Chi Crea” è quello di offrire agli artisti emergenti un supporto concreto per poter sviluppare le proprie potenzialità creative e trasformarle in progetti di successo. Una vera e propria piattaforma di lancio per i talenti emergenti, in grado di fornire loro strumenti, risorse e visibilità per affermarsi nel mondo dell’arte e della cultura.

Una delle caratteristiche distintive di “Per Chi Crea” è la sua ampia gamma di iniziative e opportunità offerte agli artisti. Innanzitutto, attraverso finanziamenti e contributi economici, viene supportata la produzione e la realizzazione di opere artistiche nei diversi campi, che spaziano dalla musica al teatro, dalla letteratura al cinema e molto altro ancora. Questo sostegno finanziario permette agli artisti di concentrarsi pienamente sulla loro creatività, senza doversi preoccupare dei costi legati alla produzione e alla promozione delle proprie opere.

Inoltre, “Per Chi Crea” offre anche un sostegno pratico attraverso workshop, seminari e incontri formativi, dove gli artisti possono acquisire competenze utili per la gestione della propria carriera artistica, dalla gestione dei diritti d’autore alla promozione sui social media. Queste iniziative non solo forniscono agli artisti le competenze necessarie per avere successo nel mondo dell’arte, ma creano anche una rete di collaborazione e sostegno reciproco tra i partecipanti al programma.

“Per Chi Crea” rappresenta dunque un progetto fondamentale per la promozione della creatività giovanile in Italia. Grazie ad esso sempre più artisti emergenti hanno la possibilità di realizzare i propri sogni e di condividere il proprio talento con il mondo, arricchendo così la nostra cultura e la nostra società nel loro insieme.

In particolare, l'ultima edizione di “Per Chi Crea” (ed. 2023) ha registrato un numero complessivo di 1.909 candidature pervenute, di cui il 39% riguardanti il Bando 1 – Nuove opere, un altro 39% per il Bando 2 – Formazione e promozione culturale nelle scuole e il restante 22% per il Bando 3 – Live e promozione nazionale e internazionale. L’assegnazione complessiva delle risorse è stata pari a 14.125.000 euro.

Dal punto di vista settoriale, la gran parte delle candidature ha riguardato il settore Musica (39%), seguito da Cinema (23%), Teatro (20%), Arti visive, performative e multimediali (7%), Danza (5%) e Libro e lettura (5%).

Tab. 1 – Candidature per settore

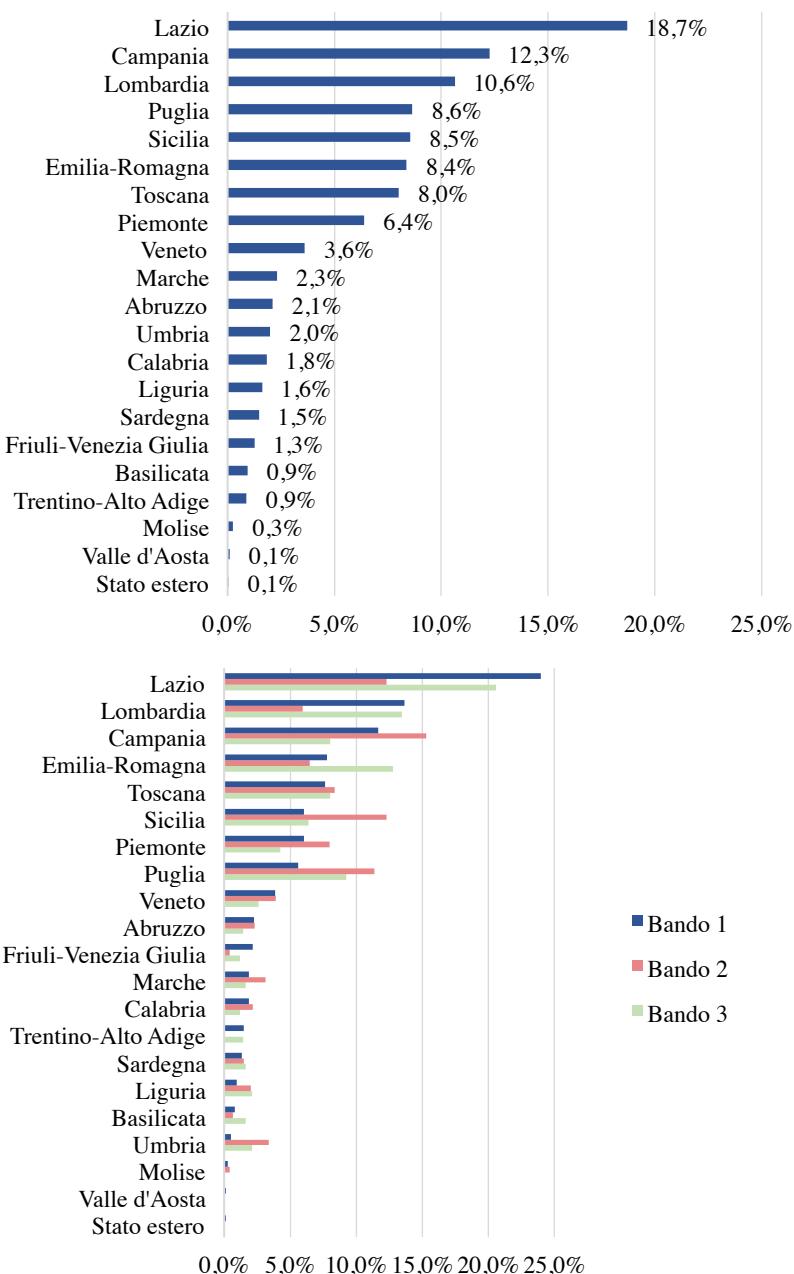
Bando	Arti visive	Cinema	Danza	Libro	Musica	Teatro	Totale
B1 Nuove opere	70	207	45	51	251	123	747
B2 Formaz. e promoz. culturale nelle scuole	71	218	20	39	207	184	739
B3 Live e promoz. nazionale e internazionale	0	10	37	9	287	80	423
Totale	141	435	102	99	745	387	1.909

Per quanto riguarda la distribuzione geografica delle candidature ricevute è evidente come i bandi siano stati percepiti come una opportunità importante in tutto il Paese. I due bandi a vocazione maggiormente imprenditoriale (il Bando 1 e il Bando 3) hanno registrato entrambi un primato di candidature provenienti da Lazio e Lombardia che hanno raccolto il 38% delle proposte complessive nel primo caso, il 34% nel secondo.

Con riferimento al bando riservato alle scuole (Bando 2) hanno prevalso invece le candidature provenienti da Campania e Sicilia che rappresentano circa il 30% delle proposte complessive giunte.

“Per Chi Crea” è dunque un esempio virtuoso di approccio olistico e collaborativo, che coinvolge tutti gli attori del settore – artisti, operatori culturali, istituzioni pubbliche e private – in un dialogo aperto e costruttivo. Un impegno concreto e condiviso con il quale possiamo fare la differenza nel sostenere la nuova autorialità e promuovere un’arte e uno spettacolo che rispecchino la diversità e la ricchezza della nostra società.

Graf. 1 e 2 – Distribuzione geografica delle candidature



Dalla “militanza” sui territori al coinvolgimento dei diversi pubblici: autobiografia di un centro di produzione

di *Ruggero Sintoni**

Nuovi autori, nuovi linguaggi, nuovi pubblici.

Temi affascinanti che necessitano di un continuo lavoro di ricerca e ascolto, di un’attenzione sempre vigile, di una sensibilità artistica viva e acuta.

Questi “nuovi” non sono tuttavia una “ novità” per me e Claudio Casadio che, insieme, siamo Direttori Artistici di Accademia Perduta/Romagna Teatri.

Quello della Direzione Artistica teatrale è un lavoro bellissimo e delicato. Non si tratta soltanto di conoscere il Teatro, ma più ancora di riconoscerlo.

Come Centro di Produzione abbiamo sempre privilegiato il “nuovo”, non solo nel senso di “appena fatto”, ma soprattutto inteso come idee-embrione “ancora da formare, da definire, da inventare”.

L’abbiamo fatto e continuiamo a farlo con il Teatro Ragazzi, un linguaggio che è chiamato, anzi obbligato, a un continuo rinnovamento e ri-definizione dei suoi fondamenti perché destinato ai più piccoli, il pubblico più difficile, esigente e critico.

Dagli anni ’90 abbiamo ampliato la nostra ricerca produttiva al Teatro Contemporaneo, specificamente a quello d’impegno civile e sociale. Il primo passo l’abbiamo fatto insieme a Marco Paolini con *I-tigi Canto per Ustica* che, con il coinvolgimento del Quartetto Vocale Giovanna Marini, ha debuttato nell’ambito delle iniziative di Bologna2000 Capitale Europea della Cultura in occasione del ventesimo anniversario dell’abbattimento dell’aereo “Itavia” nel mare di Ustica.

Nei primi anni 2000 c’è stato l’incontro con Davide Enia, la scoperta del suo “cunto” sanguigno e schietto, feroce o lieve, vero. Abbiamo sentito il dovere di sostenere questa scoperta, farla esprimere ed emergere per quanto era nelle nostre possibilità. Abbiamo prodotto con lui *maggio ’43*,

* Presidente ANTAC.

uno spettacolo sui bombardamenti palermitani del secondo conflitto mondiale, e più recentemente *L'abisso*, nato dall'urgenza profonda e attualissima di raccontare, anzi affrontare, la terribile tragedia degli sbarchi sulle coste del Mediterraneo.

Abbiamo successivamente “conosciuto e riconosciuto” Alessandro Serra, la sua innovativa visione di regia, parola e silenzio, scenografia, luci come elemento di racconto, suoni. E, anche in questo caso, questo “riconoscersi” ha portato alla produzione e co-produzione di alcuni meravigliosi spettacoli per Ragazzi: *Il grande viaggio*, *Il principe Mezzanotte*, *H + G*.

In anni più recenti, abbiamo continuato a collaborare, per le nostre produzioni, con autori contemporanei, viventi, privilegiando testi che raccontassero la nostra attualità o contribuissero a mantenere viva la memoria della Storia del recente passato: penso al Massimo Carlotto di *Oscura immensità* e *Il mondo non mi deve nulla*, con i suoi personaggi “ultimi”, ai margini di una società che difficilmente concede possibilità di riscatto; penso a Claudio Fava con *Mar del Plata*, una storia di resistenza di una squadra di rugby al regime dittatoriale argentino degli anni ’70; penso a Vincenzo Manna e a *La Classe*, un intenso ritratto di disagio, razzismo e disorientamento giovanile; penso a Francesco Niccolini e al graphic novel theatre de *L'Oreste*, ambientato all'ex ospedale psichiatrico dell'Osservanza di Imola ai tempi della Legge Basaglia, con una grande prova d'attore di Claudio Casadio.

Cito questi esempi – e potrei farne altri – non per incensare il nostro lavoro, ma come testimonianza della convinzione che lo spettacolo dal vivo abbia reale bisogno di autori contemporanei, forse più di quanto essi ne abbiano dello spettacolo dal vivo, e della granitica certezza che i pubblici cerchino nuove storie, nuove modalità di racconto in testi e spettacoli che parlino “a loro” ma anche “di loro”: argomenti e personaggi che si addentrino nel loro biografico, tocchino il loro vivere, ricordino il loro vissuto o il quotidiano che li circonda.

Queste certezze, che indirizzano le nostre scelte produttive, va da sé, hanno “invaso” anche le linee di programmazione delle Stagioni di tutti i Teatri di cui curiamo la gestione in Romagna con rassegne trasversali che, chissà perché, non abbiamo mai chiamato espressamente “Teatro Contemporaneo”, bensì “Percorsi”, “Ricercar Teatrando”, “Protagonisti”, “Luoghi del disagio”, “Un altro sguardo”, “Moderno”, “Festival”, “Teatro in Corso”.

Tanti nomi ma un unico denominatore: allargare l'offerta culturale oltre il conosciuto, più in là del nome famoso, dell'autore classico. Incuriosire i nostri pubblici, accoglierli in un mondo inaspettato e vitale, accompagnarli in esperienze teatrali inedite, forti, anche spiazzanti. Con “esperienze teatrali” mi riferisco, solo per fare alcuni esempi, alla Compagnia dei Barboni

di Pippo Delbono, alla MDA di Hal Yamanouchi e Aurelio Gatti, alla Compagnia della Fortezza di Armando Punzo, a La Ribalta di Antonio Viganò, a l’Oiseau Mouche, che vanno contestualizzati in una fase ancora pionieristica, tra gli anni ’80 e i primi anni ’90, prima cioè che diventassero “fatti teatrali” conclamati, studiati, esportati a livello internazionale.

Dopo queste premesse rivolte al passato, arrivo all’oggi, quando il sostegno alla nuova autorialità e ai linguaggi innovativi è passato, per noi, da un dovere a un imperativo.

Negli ultimi anni lo spettacolo dal vivo ha fronteggiato, con l’emergenza pandemica, il momento più difficile e complicato della sua storia recente. Sale chiuse, tournée bruscamente interrotte, prove di nuove produzioni rimaste sospese e incomplete.

Attori, drammaturghi, registi, scenografi, costumisti, maestranze tecniche che allo spettacolo dal vivo rivolgono le loro competenze professionali e le loro risorse intellettive e creative, oltre che economiche, tutti fermi, chiusi nelle loro case, ad aspettare senza sapere quanto lunga sarebbe stata l’attesa.

Nel settembre del 2020, nella parentesi che si era aperta tra il primo e secondo “stop”, siamo riusciti a organizzare la già prevista edizione del nostro festival Colpi di Scena, storica vetrina biennale dedicata alle nuove produzioni di Teatro Ragazzi nazionale e internazionale, riuscendo addirittura, forse unici in Italia, a riportare le Scuole in Teatro anche solo per pochi giorni.

Dopo mesi di rappresentazioni in streaming, tale è stato l’entusiasmo con cui tutti i presenti – Operatori Culturali, Direttori Artistici e pubblico – hanno risposto a questo tornare “dai pixel alla carne”, sottolineando la differenza abissale tra vicinanza di uno schermo e prossimità dei corpi nello spettacolo dal vivo, che abbiamo sentito la necessità e la responsabilità di fare di più, rimboccarci le maniche, inventare.

Così, nel settembre del 2021, anno in cui il festival non si sarebbe dovuto tenere, abbiamo ideato una sorta di “edizione zero” di Colpi di Scena, una evoluzione, non trasformazione, della nostra vetrina dedicata al Teatro Ragazzi, in uno spazio che desse sostegno anche alle realtà emergenti e alle nuove produzioni del Teatro di Ricerca, in linea con quelle che sono le due vocazioni produttive di Accademia Perduta.

Colpi di Scena – Sguardo nel Contemporaneo, organizzato insieme al circuito ATER e in collaborazione con Ravenna Teatro/Teatro delle Albe, Città di Ebla e il Centro di Produzione Elsinor (perché a noi è sempre piaciuto lavorare in Rete e, a maggior ragione in momenti difficili come gli anni della pandemia, fare squadra è stata l’unica via percorribile), è stato un successo e anche una rarità nel sistema dello spettacolo italiano perché il teatro di Prosa e Ricerca difficilmente utilizzano lo “strumento” delle vetrine. Questo rende difficile poter assistere alle nuove produzioni di Teatro

Contemporaneo, se non inseguendole su e giù per l'Italia. Colpi di Scena – Sguardo nel Contemporaneo ha invece offerto l'opportunità "immersiva" di assistere, in un periodo di tempo concentrato e in uno spazio geografico limitato, a 13 nuove produzioni, di cui 7 in Anteprima o Prima Nazionale, legate alla drammaturgia contemporanea e alla Ricerca.

Un sostegno vero, concreto con cui abbiamo voluto sostenere e valorizzare il lavoro e il coraggio di giovani Compagnie e Artisti (tra gli altri, Les Moustaches, Occhisulmondo, Casavuota, Emanuele Aldrovandi, Instabili Vaganti, Kepler-452, Collettivo LaCorsa, Studio Doiz, Paola Fresa, Menoventi) che, nonostante le difficoltà di quel momento, hanno dimostrato di voler creare e portare alla luce e sul palcoscenico nuove proposte teatrali. Compagnie e Artisti che non si sono fatti intimidire dalle incertezze della pandemia e ai quali abbiamo voluto tendere una mano, offrendo l'occasione di portare a termine e in scena progetti che da quelle stesse incertezze erano stati interrotti, se non addirittura ispirati.

Colpi di Scena – Sguardo nel Contemporaneo è oggi un appuntamento fisso, a cadenza biennale, che si alterna alle edizioni dedicate al Teatro Ragazzi. L'edizione 2023 è stata ancora più ampia e partecipata (da 3 a 4 giorni, da 13 a 19 nuovi spettacoli, da 7 Anteprime a 10, da 100 a 150 ospiti). Ma, nel 2021, influenzati da quell'esperienza, abbiamo avviato un altro progetto. Anch'esso interamente dedicato alla drammaturgia contemporanea. Anch'esso, chissà perché, non chiamato espressamente "Teatro Contemporaneo", bensì "Teatri d'Inverno".

Teatri d'Inverno è stato ideato come un altro festival, sviluppato su un ampio arco temporale che comprendesse tutti i mesi di una normale Stagione Teatrale e disegnato come una "mappa" che coinvolgesse tutti i Teatri della Rete di Accademia Perduta (Forlì, Faenza, Bagnacavallo, Cervia, Meldola), trasformando la Romagna in una grande Agorà contemporanea di confronto intergenerazionale.

Un'Agorà dedicata al teatro del nostro presente, recente passato o immediato futuro, sulla quale tracciare percorsi artistici ed espressivi diversi, a loro volta aperti su differenti e molteplici visioni.

Ben 22 spettacoli di autori contemporanei, viventi, che con le loro parole hanno raccontato tesi, antitesi e sintesi di un'epoca, la nostra, quella che abitiamo, con cui ci confrontiamo quotidianamente.

Un'epoca ricca di storie da raccontare e indagare, di solitudini esistenziali, di conflitti, di sfide e speranze di cui la drammaturgia teatrale può tratteggiare, con linguaggio poetico, una possibile lettura.

Con Teatri d'Inverno abbiamo voluto dare voce a quei drammaturghi, affinché le loro parole diventassero materia, porte sconosciute da attraversare verso nuove prospettive di senso.

Cronache del '900 e del 2000 (le storie di Giorgio Perlasca, Aldo Briabanti, Alfredino Rampi, Roberto Peci, la Legge Basaglia, gli effetti dell'acciaieria ILVA di Taranto), la complessità dei rapporti familiari e interpersonali, alterità, bullismo, razzismo, disagio e disorientamento giovanile sono solo alcuni dei temi su cui si sono concentrati visioni, sensibilità e testi di Fabiana Iacozzilli, Alessandro Albertin, Alberto Fumagalli, Nicola Borghesi, Riccardo Tabilio, Juan Carlos Rubio, Consuelo Battiston, Gianni Farina, Teodoro Bonci Del Bene, Alessandro Berti, Massimiliano Palmese, Emanuele Aldrovandi, Pierfrancesco Nacca, per citarne alcuni.

L'intento di Teatri d'Inverno è quello di proporre spettacoli che sperimentino la necessità dell'esprimere, verbo qui inteso nel suo stretto senso letterale di "spremere" e "produrre", che penetrino il "cuore della parola" per restituire visioni, portare riflessioni, (ri)scoprire emozioni.

Esplorare, cioè, nuovi territori per scoprire che il teatro può essere simultaneamente molte cose pur rimanendo, in sostanza, una cosa sola: quel che accade quando il cammino di attori, drammaturghi, registi incontra quello degli spettatori, in un dato luogo in un dato momento. È allora che quell'incontro diventa teatro.

Teatri d'Inverno è una sfida importante sul piano culturale e un altrettanto importante impiego di risorse. Ma è una sfida voluta e dovuta a un ambito artistico, quello della Ricerca, che secondo me gode di ottima salute e non adeguata visibilità. È una sfida voluta e dovuta a un target di pubblico, quello dei giovani e degli studenti a cui è dedicato il progetto, per i quali, se il Teatro classico è importantissimo per la loro cultura e formazione, quello Contemporaneo può contribuire in modo determinante alla loro educazione, al loro senso civico, al loro vivere sociale.

Come il festival Colpi di Scena – Sguardo nel Contemporaneo, anche Teatri d'Inverno, dopo quella prima edizione del 2022, è diventato un progetto tutt'altro che estemporaneo e solitario.

Grazie anche al conforto di una bella accoglienza e partecipazione di pubblico, principalmente giovane, raramente o mai visto in Teatro prima di questa proposta, abbiamo realizzato le edizioni 2022/23 e 2023/24, che hanno portato nei Teatri della Romagna oltre 30 titoli ogni anno.

Non solo: nell'ottica di invenzione e reinvenzione di cui sentiamo l'urgenza e per un sempre maggiore coinvolgimento del pubblico, abbiamo "legato" Teatri d'Inverno a un Laboratorio gratuito di racconto e critica teatrale. Studenti universitari e giovani sono chiamati ad assistere agli spettacoli per poi raccontarli e/o recensirli, con successiva pubblicazione dei loro contributi sulla stampa locale e sui supporti digitali di Accademia Perduta. E chissà che da questa esperienza, da questo Laboratorio, nuovi spettatori non diventino, domani, nuovi autori.

Colpi di Scena, sia nella “versione” Ragazzi sia in quella “Contemporaneo”, e Teatri d’Inverno sono anche i “contenitori” ideali per promuovere i nostri “contenuti” produttivi: tutti i giovani Artisti, i nuovi autori e le nuove idee che sosteniamo.

Parlo per esempio del Collettivo Les Moustaches con *La difficilissima storia della vita di Ciccio Speranza*, uno spettacolo sul tema del body shaming, *L’ombra lunga del nano* e *I cuori battono nelle uova*; di Teodoro Bonci Del Bene con *Come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la Russia*, in cui il linguaggio della stand up comedy è il pretesto per denunciare la censura, anzi l’alienazione, l’oppressione subita dai comici oppositori del regime sovietico; parlo di Sandro Mabellini che ha portato in scena il bellissimo testo di Rosella Postorino *Tu (non) sei il tuo lavoro*, storia di una giovane coppia che affronta, in modi diametralmente opposti, la precarietà lavorativa del presente; mi riferisco a Giulia Paoletti e a Edoardo Frullini, rispettivamente regista e interprete di *Barbablù*, un potente monologo sulla violenza di genere che, in ogni sua rappresentazione, ha scosso animi e generato dibattiti; parlo di Nadia Milani che, con il suo nuovo spettacolo *Bella, bellissima* destinato ai più piccoli, spoglia il concetto di bellezza da tutti i canoni generalmente e genericamente accettati per tornare alle origini del “non giudizio”, quello che i bambini naturalmente praticano ogni giorno.

Tutti i progetti produttivi e di programmazione votati al “nuovo” nascono come territori inesplorati abitati da figure che, a un certo punto, si incontrano e si riconoscono. Figure di ogni tipo: artistiche, organizzative, amministrative, tecniche. Ogni ruolo ha e deve avere voce in un dialogo in cui nascono e si scambiano idee per realizzare qualcosa che prima non c’era, un bisogno avvertito ma di cui non si conosceva il nome.

A quel bisogno il nostro lavoro vuole rispondere perché a questo è chiamato un vero Centro di Produzione quale noi siamo. Un Centro di Produzione che, oltre al nome, lo è di fatto e, come tale, deve tassativamente farsi promotore del “nuovo” dal momento che, dalla Riforma del 2015, sono proprio i Centri di Produzione a rappresentare la grande novità del Sistema Teatrale Italiano.

Continueremo a rispondere a quel bisogno in modo sempre più punta-
le, preciso, esaustivo e ampio. Perché passi indietro non ne facciamo. Mai.
Perché ci piace rilanciare, ci piace aiutare e valorizzare i veri nuovi Artisti
e ci piace provocare il pubblico.

E anche quel provocare, per noi, è un aiuto ed è un valore.

Appendice.

Autori under 35 nello spettacolo dal vivo: quanto sono rappresentati? I risultati integrali della ricerca

di *Francesca Velani e Francesca Dell’Omodarme*

Obiettivi e destinatari

Riflettere sull'autorialità, e in particolare su quella under 35, è cruciale per comprendere quali azioni mettere in campo nei prossimi anni rispetto al tema.

Obiettivo di questa indagine, realizzata da Promo PA Fondazione con AGIS – Associazione Generale dello Spettacolo e MiC – Ministero della Cultura tra 2021 e 2022, è stato contribuire ad una parte della riflessione intorno alla riforma del Codice dello Spettacolo relativa ai giovani autori, approfondendo in particolare le dinamiche del lavoro relative alle seguenti figure: compositore, librettista, drammaturgo, coreografo, scenografo, regista.

La ricerca, realizzata in periodo post-Covid-19, ha preso in considerazione l'ultima stagione FUS prima del 2020, così da raccogliere i dati in un periodo di lavoro "a regime". Tuttavia, è stato proprio a valle del Covid-19 e nell'ambito del dibattito nazionale e internazionale sulla produzione culturale che si è sviluppato a seguire, che è nata, dalla necessità rilevata dai soggetti attuatori di comprendere quali strumenti mettere in campo rispetto alle criticità e opportunità

Sono stati dunque chiamati a rispondere tutti i soggetti destinatari del FUS parte del sistema dello spettacolo dal vivo, destinatari di contributi ministeriali negli anni 2018 e 2019.

Metodologia e strumenti

L'indagine è stata realizzata on-line, su piattaforma Lime survey, nel periodo compreso tra il 28 settembre e il 28 dicembre 2021.

Sono state effettuate tre comunicazioni di recall da Promo PA Fondazione sfruttando l'indirizzario interno; da AGIS nei giorni 13, 25, 27 ottobre; 4, 5, 9, 18, 22 novembre e nel periodo compreso tra il 25 novembre e il

2 dicembre 2021; e dalla Direzione generale Spettacolo del Ministero della Cultura i giorni 22 ottobre e 30 novembre.

Il database conta un totale di 744 contatti; mentre il numero di questionari validi per l'estrapolazione dei dati presentati nella seguente indagine è pari a 260.

Tab. 1 – Composizione del database e questionari

Composizione Database	744
Questionari «completi» da sistema	259
Questionari «incompleti» da sistema	523
Questionari non validi	1
Questionari incompleti integrati desk	2
Questionari utili all'indagine	260

Il questionario utilizzato, è suddiviso in una prima parte di anagrafica, per rilevare natura giuridica e ambito di intervento del rispondente e successivamente – tramite una domanda “gateway” – il coinvolgimento o meno di Autori under 35 nell'attività per gli anni indicati.

A chi ha risposto “sì” sono state richieste informazioni riguardanti: figure coinvolte; rapporto di lavoro; numero giornate; tipologia opere; progetti e residenze; pareri, proposte e suggerimenti; altre figure under 35; disponibilità a collaborare.

Chi ha risposto “no” alla domanda gateway, rispetto al set di domande di cui sopra, è stato richiesto di indicare – attraverso risposte predefinite – motivazione; interazioni future; figure da inserire; tipologia opere; pareri, proposte e suggerimenti e disponibilità a collaborare.

Analisi dei risultati della rilevazione

La distribuzione delle risposte rilevate, rispetto al campione di riferimento, è illustrata nella Tabella 2. Le percentuali mettono a confronto rispettivamente: i rispondenti con il campione iniziale (composto da 744 soggetti) e i compilanti di ogni categoria sul totale dei rispondenti (260). In azzurro i settori i cui rispondenti hanno superato il 40%, che sono poco oltre il 34% del totale.

Nessuna risposta è pervenuta da circuiti mono-disciplinari di prosa (art. 15), circuiti regionali di musica (art. 22), organismi di programmazione multidisciplinare (art. 39), festival di circo (art. 32), accademie (art. 46), fondazioni liriche di forma organizzativa speciale.

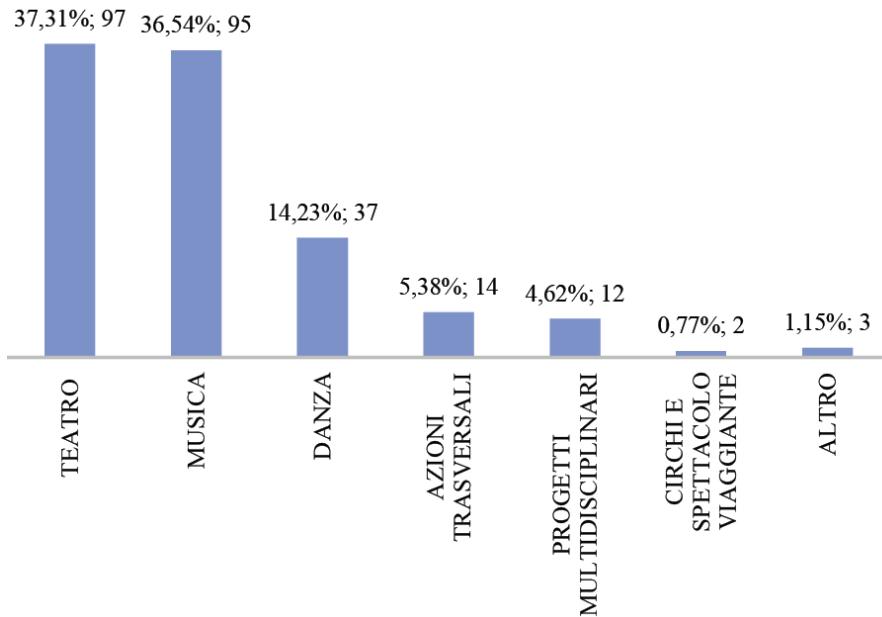
Tab. 2 – Il numero dei soggetti rispondenti, secondo la classificazione per articoli del DM 27.07.2017, e il numero di soggetti da database iniziale

Art. DM	Soggetti	DB	Inda- gine	%	% sul tot. ind.
Art. 10	Teatri Nazionali	6	3	50,00%	1,15%
Art. 11	Teatri di rilevante interesse culturale (TRIC)	20	4	20,00%	1,54%
Art. 13	Imprese di produzione	155	59	38,06%	22,69%
Art. 14	Centri di produzione	30	16	53,33%	6,15%
Art. 15	Circuiti monodisciplinari prosa	1	0	0,00%	0,00%
Art. 16	Organismi di programmazione	10	5	50,00%	1,92%
Art. 17	Festival di prosa e di teatro di strada	25	10	40,00%	3,85%
Art. 18	Teatri di tradizione	26	14	53,85%	5,38%
Art. 19	Istituzioni concertistico-orchestrali (ICO)	11	4	36,36%	1,54%
Art. 20	Lirica ordinaria	4	3	75,00%	1,15%
Art. 21	Complessi strumentali	17	8	47,06%	3,08%
Art. 22	Circuiti regionali musica	1	0	0,00%	0,00%
Art. 23	Org. prog. attività concertistiche e corali	151	53	35,10%	20,38%
Art. 24	Festival musicali	38	8	21,05%	3,08%
Art. 25	Organismi di prod. della danza	54	23	42,59%	8,85%
Art. 26	Centri di produzione della danza	4	3	75,00%	1,15%
Art. 27	Circuiti regionali danza	2	1	50,00%	0,38%
Art. 29	Festival e rassegne di danza	19	10	52,63%	3,85%
Art. 31	Imprese prod. circo	19	2	10,53%	0,77%
Art. 32	Festival circo	8	0	0,00%	0,00%
Art. 38	Circuiti regionali multidisciplinari	13	5	38,46%	1,92%
Art. 39	Organismi di programmazione multidisciplinare	1	0	0,00%	0,00%
Art. 40	Festival multidisciplinari	23	7	30,43%	2,69%
Art. 41	Azioni trasversali	63	14	22,22%	5,38%
Art. 45	Sost. fondazioni e accademie (fondazioni)	2	1	50,00%	0,38%
Art. 46	Sost. fondazioni e accademie (accademie)	2	0	0,00%	0,00%
Art. 47	Sost. fondazioni e accademie (Piccolo Milano)	1	1	100,00%	0,38%
NN	Fondazioni lirico-sinfoniche	12	5	41,67%	1,92%
NN	Fondazioni liriche forma organizzativa speciale (FOS)	2	0	0,00%	0,00%
NN	Carnevali Storici	24	1	4,17%	0,38%
Totali		744	260	34,95%	100,00%

Analizzando poi le risposte rispetto all'ambito di intervento dell'organizzazione (Graf. 1), vediamo come la maggior parte dei rispondenti provenga dall'ambito del teatro e della musica (rispettivamente 37,31% e 36,54%). In misura minore dalla danza (14,23%). A seguire azioni trasversali, progetti multidisciplinari, circhi e spettacolo viaggiante. Tre i rispondenti classificati in altro: carnevale storico (1), sostegno fondazioni e accademie (2).

Tra le 15 risposte provenienti dall'ambito «azioni trasversali» al primo posto si posiziona la prosa (8 risposte), seguita da danza (4), musica (1), circhi e spettacolo viaggiante (1). Tra i progetti multidisciplinari si annoverano: festival (7) e circuiti regionali (5).

Graf. 1 – Ambito di provenienza dei rispondenti



Le risposte sono distribuite in maniera piuttosto uniforme rispetto alla composizione geografica del campione, dunque il rilevato appare in tal senso coerente anche rispetto ad una differenza territoriale che sappiamo impatta sulla programmazione e sulla gestione delle attività (cfr. Figg. 1 e 2).

Fig. 1 – Distribuzione geografica dei rispondenti

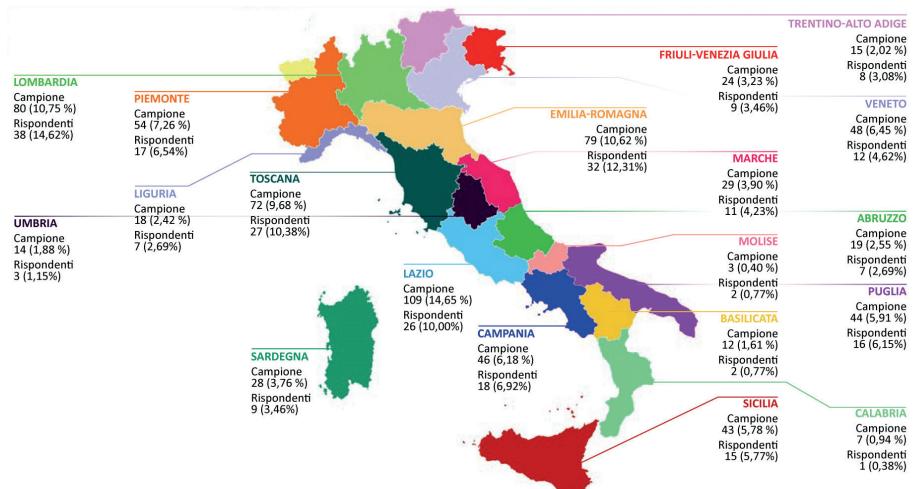
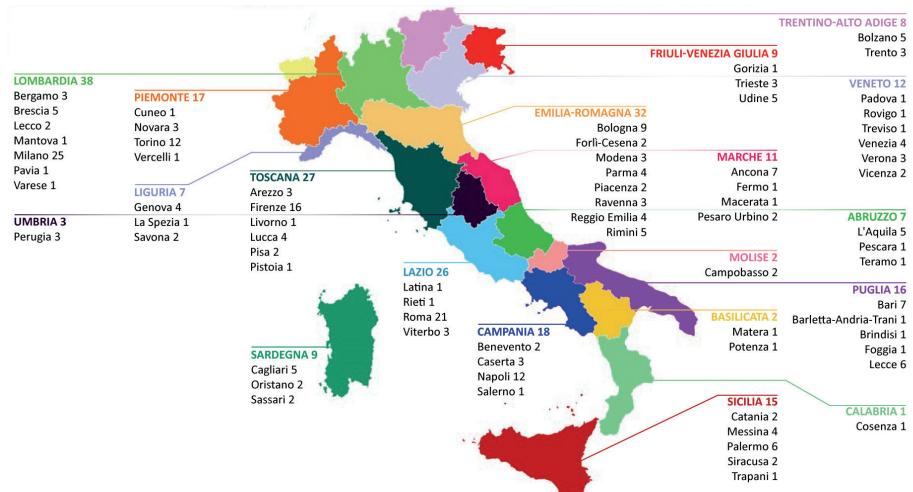


Fig. 2 – Distribuzione geografica dettagliata dei rispondenti



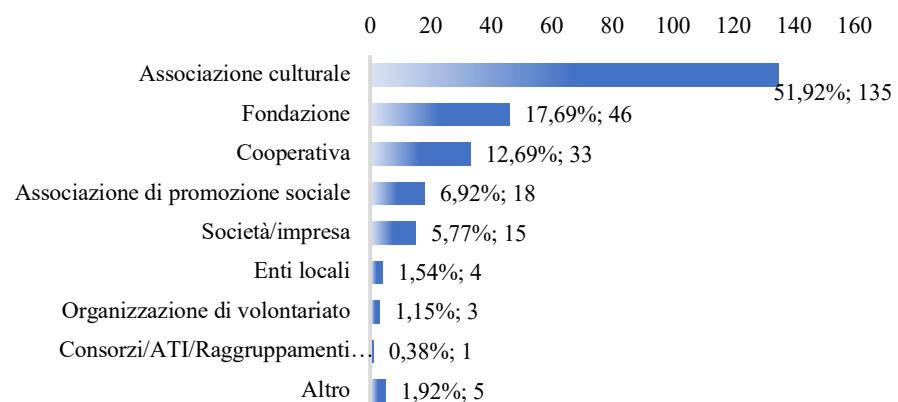
In particolare la distribuzione regionale del campione originario è di 744 soggetti che vedono nel Lazio (14,65%), la regione con maggior numero di organizzazioni, seguita da Lombardia (10,75%), Emilia-Romagna (10,62%) e Toscana (9,68%).

I 260 rispondenti provengono in maniera piuttosto uniforme dalle medesime regioni, anche se la corrispondenza non è puntuale: rispetto ai numeri

del campione infatti le prime posizioni di coloro che hanno effettivamente risposto all'indagine vedono la Lombardia con il 14,62%, seguita da Emilia-Romagna – 12,31% –, Toscana – 10,38% – e al quarto posto il Lazio 10,00%.

Proseguiamo in questa nostra raffigurazione dei rispondenti, elemento determinante per comprendere bene i risultati emersi poi dall'elaborazione delle risposte e vediamo la tipologia e la natura giuridica delle organizzazioni: rispetto al primo tema emerge che il 51,92% è un'associazione culturale e il 17,69% è una fondazione. Mentre i rispondenti sono per il 93,85% di natura privata e per il 6,15% pubblica. Il residuo contiene enti morali o aziende speciali.

Graf. 2 – Si riporta la suddivisione dei 260 rispondenti in base alla tipologia di organizzazione



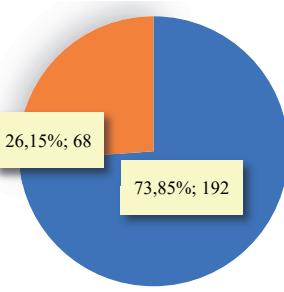
Coinvolgimento autori under 35 nelle attività

Per rilevare dati riguardo al diretto coinvolgimento di giovani autori è stata posta la seguente domanda, la cui risposta è stata posta come obbligatoria: *Avete coinvolto autori under 35 nelle vostre attività?*

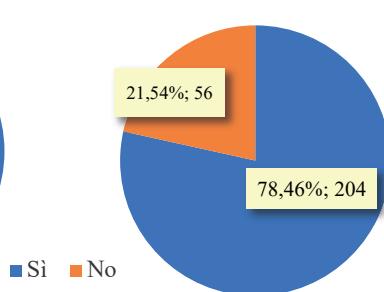
Sono emerse le seguenti considerazioni: la maggior parte dei soggetti rispondenti ha coinvolto autori under 35 nelle proprie attività con percentuali che superano il 70% in entrambi gli anni analizzati.

Circa il 26% nel 2018 e il 22% nel 2019 non ne ha previsto invece il coinvolgimento.

Se si considerano in maniera aggregata entrambi gli anni analizzati, sono 211 dunque coloro che hanno risposto di aver coinvolto autori under 35 in entrambi gli anni o in almeno in uno dei due anni e 49 i rispondenti che invece non hanno coinvolto autori nel biennio considerato.



Graf. 3 – Dati al 2018



Graf. 4 – Dati al 2019

Tanto premesso, vediamo adesso la **tipologia dei rispondenti di coloro che hanno risposto “sì”, descritta nella Tab. 3.**

Coloro che hanno coinvolto gli autori under 35 hanno indicato l’anno in cui l’hanno fatto (2018, 2019 o entrambi). Si noti la risposta univoca pervenuta dai soggetti appartenenti all’ambito della danza, che li hanno coinvolti in entrambi gli anni in esame.

Nota particolare per i circuiti regionali multidisciplinari: pur ricorrendo ad autorialità under 35 talvolta rispondono negativamente alla domanda non riuscendo a quantificare la presenza. Infatti, in questi casi, la contrattualizzazione non avviene direttamente con gli autori, bensì con le organizzazioni che impiegano tali figure.

Tab. 3 – Distribuzione dei “sì”

Art. DM	Soggetti	Indagine	Si (2018)	Si (2019)
Art. 10	Teatri nazionali	3	1	2
Art. 11	Teatri di rilevante interesse culturale (TRIC)	4	4	4
Art. 13	Imprese di produzione	59	35	40
Art. 14	Centri di produzione	16	12	13
Art. 15	Circuiti monodisciplinari prosa	0	0	0
Art. 16	Organismi di programmazione	5	4	4
Art. 17	Festival di prosa e di teatro di strada	10	10	10
Art. 18	Teatri di tradizione	14	12	14
Art. 19	Istituzioni concertistico-orchestrali (ICO)	4	4	4
Art. 20	Lirica ordinaria	3	1	3
Art. 21	Complessi strumentali	8	4	2

Tab. 3 – segue

Art. DM	Soggetti	Indagine	Si (2018)	Si (2019)
Art. 22	Circuiti regionali musica	0	0	0
Art. 23	Org. Prog. Attività concertistiche e corali	53	32	35
Art. 24	Festival musicali	8	7	7
Art. 25	Organismi di produzione della danza	23	23	23
Art. 26	Centri di produzione della danza	3	3	3
Art. 27	Circuiti regionali danza	1	1	1
Art. 29	Festival e rassegne di danza	10	10	10
Art. 31	Imprese prod. Circo	2	2	2
Art. 32	Festival circo	0	0	0
Art. 38	Circuiti regionali multidisciplinari	5	4	4
Art. 39	Organismi di programmazione multidisciplinare	0	0	0
Art. 40	Festival multidisciplinari	7	7	6
Art. 41	Azioni trasversali	14	11	11
Art. 45	Sost. Fondazioni e accademie (fondazioni)	1	1	1
Art. 46	Sost. Fondazioni e accademie (accademie)	0	0	0
Art. 47	Sost. Fondazioni e accademie (Piccolo Milano)	1	1	1
NN	Fondazioni lirico-sinfoniche	5	3	4
NN	Fondazioni liriche forma organizzativa speciale (FOS)	0	0	0
NN	Carnevali storici	1	0	0
Totali		260	181	193

Sezione I – II coinvolgimento delle figure autoriali under 35

Il questionario chiedeva quali figure tra quelle proposte dall'indagine (compositori, librettisti, coreografi, scenografi, registi) fossero state coinvolte nelle proprie programmazioni. Il quesito proposto era a risposta obbligatoria.

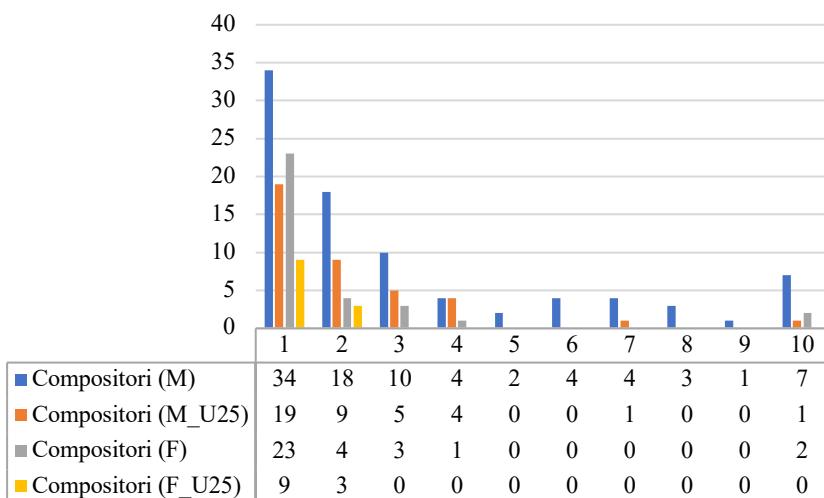
Nelle pagine seguenti, partendo dal campione dei 192 rispondenti sì nel 2018 e 204 del 2019, i rispondenti hanno quantificato, in un *range* da 1 a 10, gli autori under 35 nelle proprie produzioni e specificando altresì quanti di essi, sul totale dichiarato, fossero under 25. I numeri in tabella rappresentano dunque il numero di organizzazioni che hanno dichiarato di occupare/ospitare rispettivamente da 1 a 10 autori. Si specifica che il numero di commissioni verso uomini e donne possono essere state assegnate più volte alla stessa persona.

Compositori

La categoria dei compositori è quella con il maggior divario di genere. Nel 2018 sono 345 i compositori under 35: di cui 281 uomini e 64 a donne. Nel 2019 il dato è simile: 346, di cui 272 uomini e 74 donne.

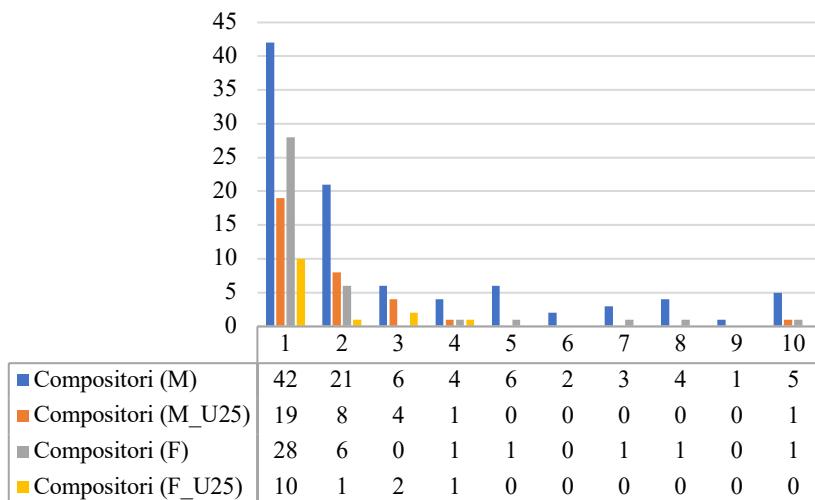
Il dato si riferisce al numero di commissioni verso uomini e donne, che possono essere state assegnate più volte alla stessa persona. Su 192 rispondenti nel 2018 e 204 nel 2019 che hanno ammesso di aver coinvolto autori under 35 nelle proprie attività, nel 2018 il 17,71% del campione dichiara di aver coinvolto 1 compositore di sesso maschile e il 20,59% nel 2019.

Graf. 5 – Dati al 2018



Le percentuali sono inferiori per le donne: nel 2018 l'11,98% ne ha coinvolta 1 e nel 2019 il 13,73%. Il dato si abbassa ancora di più se ci si riferisce agli under 25: nel 2018 solo il 9,90% ha coinvolto 1 compositore maschio, nel 2019 soltanto il 9,31%. Per i compositori donna under 25 le percentuali sono ancora più basse: soltanto il 4,69% nel 2018 e il 4,90% nel 2019.

Graf. 6 – Dati al 2019



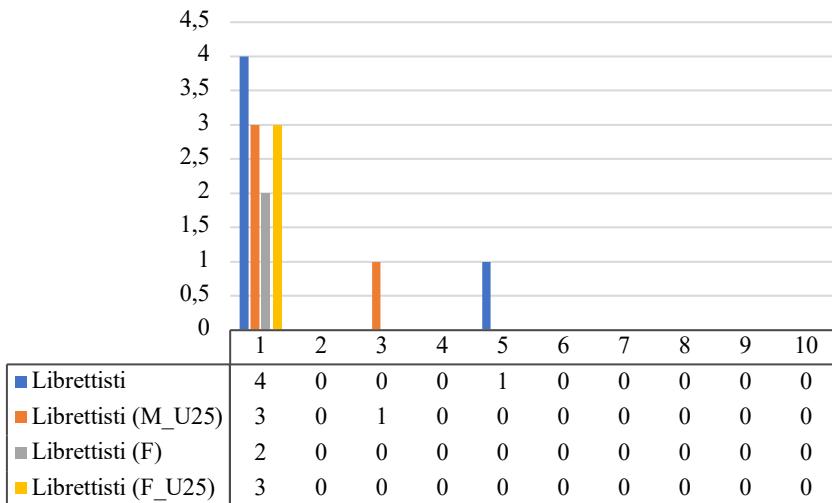
Librettisti

Sia nel 2018 che nel 2019 sono 11 i librettisti under 35: rispettivamente 9 uomini e 2 donne nel 2018, 7 uomini e 4 donne nel 2019. Il dato si riferisce al numero di commissioni verso uomini e donne, che possono essere state assegnate più volte alla stessa persona.

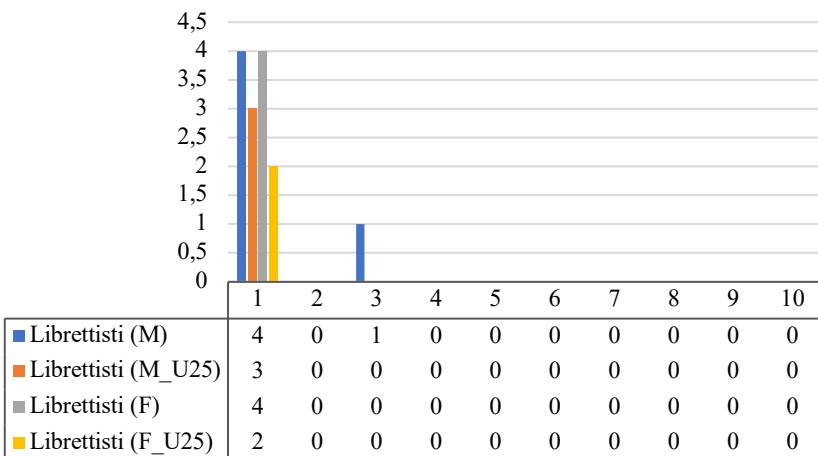
Su 192 rispondenti nel 2018 e 204 nel 2019 che hanno ammesso di aver coinvolto autori under 35 nelle proprie attività, soltanto il 2,08% del campione dichiara di aver coinvolto almeno 1 librettista di sesso maschile nel 2018 e l'1,96% nel 2019. Le percentuali sono inferiori per i librettisti donna: l'1,04% nel 2018 e 1,96% nel 2019.

Il dato diminuisce se ci si riferisce agli under 25: nel 2018 solo 1,56% del campione dichiara di avere coinvolto almeno 1 librettista di genere maschile, nel 2019 soltanto il 1,47%. Per i librettisti donna under 25 le percentuali sono: 1,56% nel 2018 e il 0,98% nel 2019. Nessun rispondente sia nel 2018 che nel 2019 ha coinvolto un numero uguale o superiore a 6 nelle proprie attività.

Graf. 7 – Dati al 2018



Graf. 8 – Dati al 2019



Coreografi

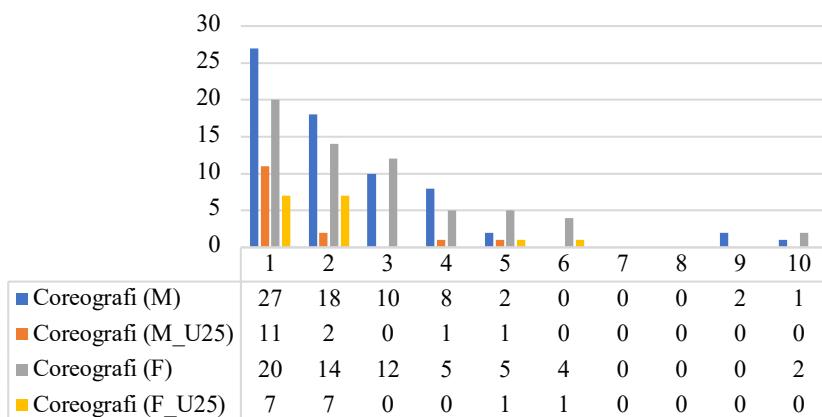
Nel 2018 sono 336 i coreografi under 35, rispettivamente 163 uomini e 173 donne. Il dato è simile nel 2019: 346 totali di cui 166 uomini e 180 donne. Un set di dati che evidenzia come non vi sia divario di genere tra uomo e donna. Anche in questo caso, il dato si riferisce al numero di

commissioni verso uomini e donne, che possono essere state assegnate più volte alla stessa persona.

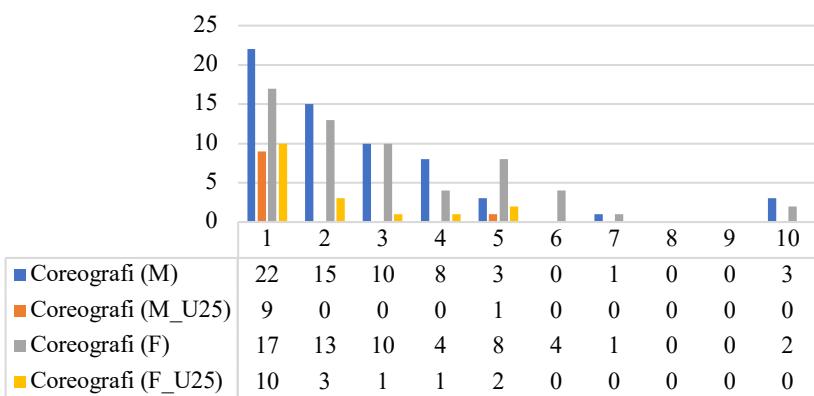
Su 192 rispondenti nel 2018 e 204 nel 2019 che hanno coinvolto autori under 35 nelle proprie attività, il 14,06% del campione dichiara almeno 1 coreografo di sesso maschile nel 2018, il 10,78% nel 2019.

Le percentuali sono simili per i coreografi donne: il 10,45% nel 2018 e l'8,33% nel 2019. Il dato diminuisce se ci si riferisce agli under 25: nel 2018 solo 5,73% del campione dichiara di avere coinvolto almeno 1 coreografo di genere maschile e nel 2019 soltanto il 4,41%. Per i coreografi donna under 25 le percentuali sono: 3,65% nel 2018 e il 4,90% nel 2019.

Graf. 9 – Dati al 2018



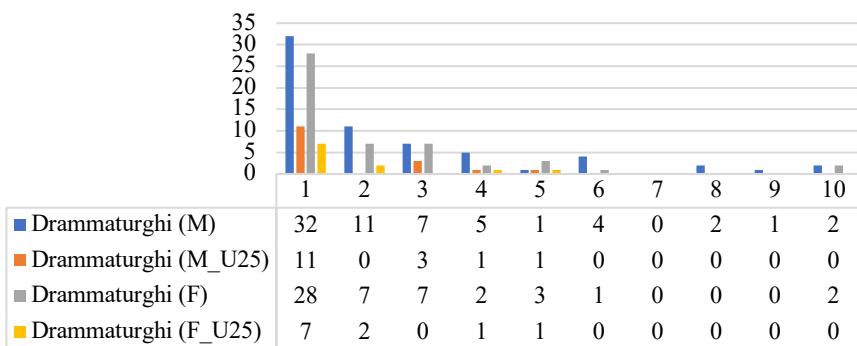
Graf. 10 – Dati al 2019



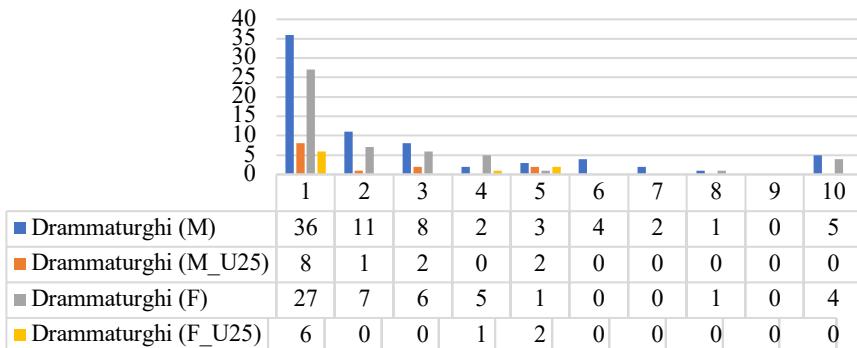
Drammaturghi

Nel 2018 i drammaturghi under 35 sono 281, suddivisi tra 169 uomini e 112 donne; nel 2019 sono 333 i drammaturghi in totale, di cui 201 uomini e 132 donne. Il dato si riferisce al numero di commissioni verso uomini e donne, che possono essere state assegnate più volte alla stessa persona. Su 192 rispondenti nel 2018 e 204 nel 2019 che hanno ammesso di aver coinvolto autori under 35 nelle proprie attività, il 16,67% del campione dichiara di aver coinvolto almeno 1 drammaturgo di sesso maschile nel 2018, e il 17,65% nel 2019. Le percentuali sono inferiori per i drammaturghi donne che sono state coinvolte al 14,58% nel 2018 e al 13,24% nel 2019. Il dato diminuisce ulteriormente se ci si riferisce agli under 25: nel 2018 solo 5,73% del campione dichiara di avere coinvolto almeno 1 drammaturgo di genere maschile, nel 2019 soltanto il 3,92%. Per i drammaturghi donna under 25 le percentuali sono inferiori: 3,65% nel 2018 e 2,94% nel 2019.

Graf. 11 – Dati al 2018



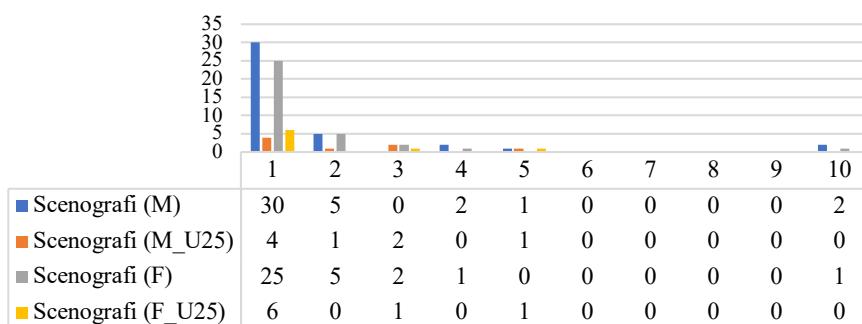
Graf. 12 – Dati al 2019



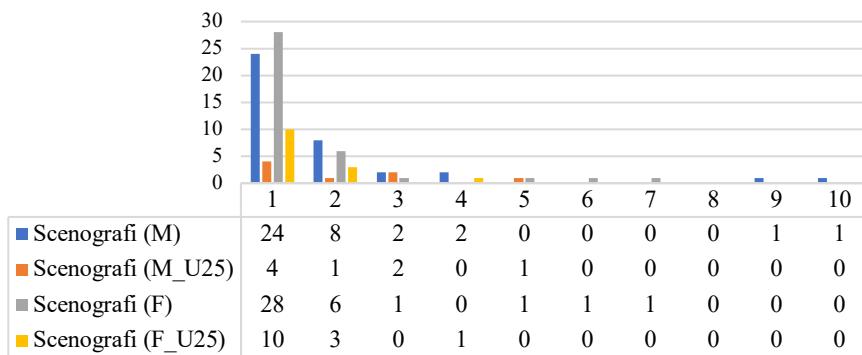
Scenografi

Nel 2018 sono 136 gli scenografi under 35: di cui 73 uomini e 61 donne. Nel 2019 il dato è simile: gli scenografi sono 130, di cui 73 uomini e 55 donne. Ricordiamo che il dato si riferisce al numero di commissioni verso uomini e donne, che possono essere state assegnate più volte alla stessa persona. Su 192 rispondenti nel 2018 e 204 nel 2019 che hanno ammesso di aver coinvolto autori under 35 nelle proprie attività, il 12,50% del campione dichiara di aver coinvolto almeno 1 scenografo di sesso maschile nel 2018, e il 14,71% nel 2019. Le scenografe sono il 14,58% nel 2018 e il 12,25% nel 2019. Il dato diminuisce sensibilmente se ci si riferisce agli under 25: nel 2018 solo 2,08% del campione dichiara di avere coinvolto almeno 1 scenografo di genere maschile, nel 2019 soltanto il 1,96%. Per le scenografe under 25 le percentuali sono superiori: il 5,21% nel 2018 e il 2,94% nel 2019.

Graf. 13 – Dati al 2018



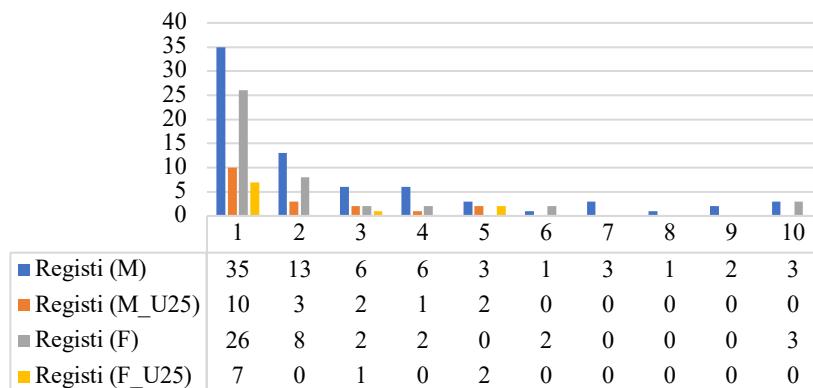
Graf. 14 – Dati al 2019



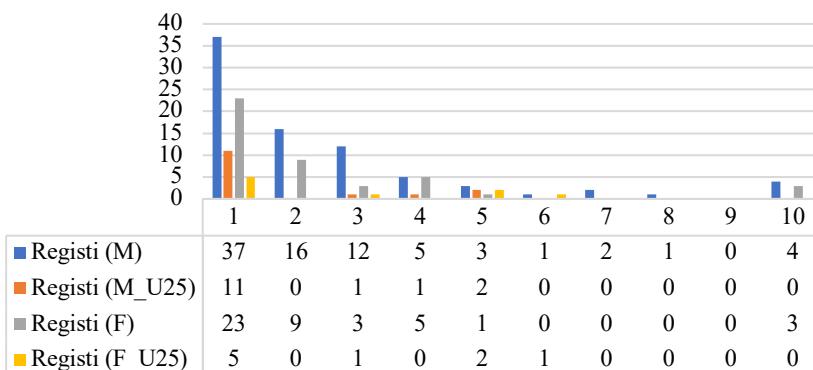
Registi

Nel 2018 sono 299 registi under 35: di cui 201 uomini e 98 donne. Nel 2019 il dato è simile: 313, di cui 208 uomini e 105 donne. Il dato si riferisce al numero di commissioni verso uomini e donne, che possono essere state assegnate più volte alla stessa persona. Su 192 rispondenti nel 2018 e 204 nel 2019 che hanno ammesso di aver coinvolto autori under 35 nelle proprie attività, il 18,23% del campione dichiara di aver coinvolto almeno 1 regista di sesso maschile nel 2018, il 18,14% nel 2019. Le percentuali sono inferiori per i registi donna: il 13,54% nel 2018 e l'11,27% nel 2019. Il dato diminuisce se ci si riferisce agli under 25: nel 2018 solo 5,21% del campione dichiara di avere coinvolto almeno 1 regista di genere maschile, nel 2019 soltanto il 5,39%. Per le registre under 25 le percentuali sono inferiori: 3,65% nel 2018 e il 2,45% nel 2019.

Graf. 15 – Dati al 2018



Graf. 16 – Dati al 2019



Analisi delle figure coinvolte: dal rapporto di lavoro alle azioni di riforma

Di seguito sono illustrati i numeri totali e specifici delle figure coinvolte. Si rileva poca differenza tra il 2018 e il 2019, per quanto riguarda il numero totale di figure coinvolte. Il trend è quello di un leggero incremento rispetto alle figure professionali donne under 35, in particolare si rileva un incremento più sostanziale nel coinvolgimento dei drammaturghi sia uomini che donne under 35.

Tab. 4 – Under 35 coinvolti

Figure under 35 coinvolte	2018			2019		
	uomini	donne	totale	uomini	donne	totale
Compositori	282	64	345	272	74	346
Librettisti	9	2	11	7	4	11
Coreografi	163	173	336	166	180	346
Drammaturghi	169	112	281	201	132	333
Scenografi	73	61	134	73	55	128
Registi	201	98	299	208	105	313

Rapporto di lavoro (dati aggregati 2018 e 2019)

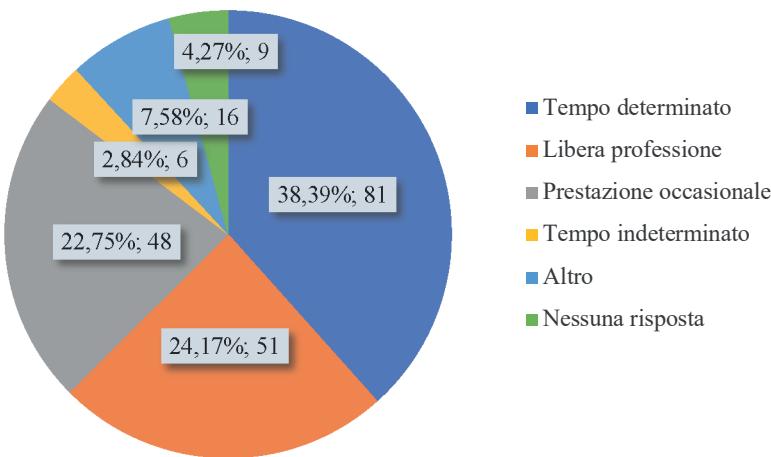
La domanda che è stata posta in questa sezione è la seguente: *Nella sua organizzazione, qual è la tipologia di rapporto di lavoro prevalente con gli autori under 35 sopra citati?*

Si prendono in considerazione 211 rispondenti del biennio 2018/19, dunque coloro che hanno risposto di aver coinvolto autori under 35 in entrambi gli anni o in almeno in uno dei due anni.

Il rapporto di lavoro prevalente è a termine: in molti casi a tempo determinato (38,39%), oppure si tratta di prestazioni d'opera siano esse svolte come libera professione (24,17%) che occasionalmente (22,75%). Nessun rispondente ha scelto l'opzione dei contratti a collaborazione, in pochissimi casi il rapporto di lavoro con gli autori è a tempo indeterminato (2,84%).

In «altro» i rispondenti affermano di avere rapporti diversi a seconda dei casi, oppure di conferire agli autori under 35 borse di studio o premi. Dai dati in nostro possesso si desume che all'interno della voce «tempo determinato» sia compresa la scrittura teatrale, forma contrattualistica tipica dello spettacolo dal vivo.

Graf. 17 – Rapporto di lavoro



Giornate recitative

Per analizzare le giornate recitative è stata posta la seguente domanda: All'interno della programmazione annuale, quante giornate recitative sono state dedicate ad opere di autori under 35?

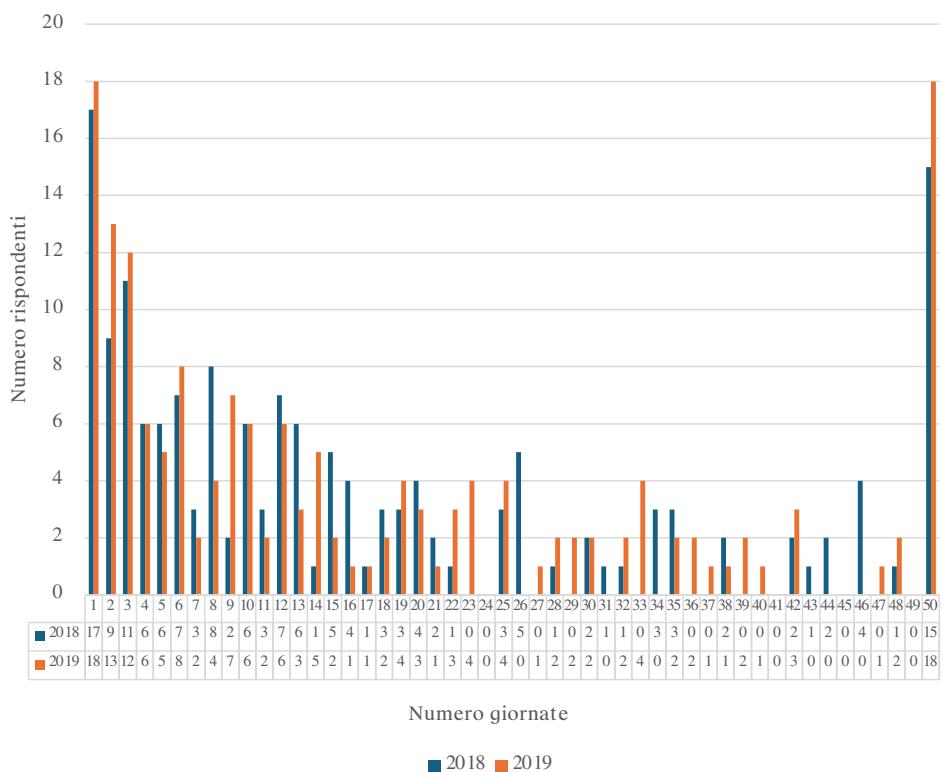
Si mostra un confronto tra le giornate dedicate agli autori under 35 dichiarate dai rispondenti nel questionario e le giornate recitative complessive dei rispondenti alla ricerca (dati forniti dal MiC). Rispettivamente le giornate di autori giovani rappresentano lo 0,33% nel 2018 e 0,35% del totale complessivo.

Nel 2018 sono 2783 giornate recitative ad Nel 2019 le giornate recitative sono invece 2964. La media, nel range da 0 a 50 proposta dal questionario, è di 17,29 giornate nel 2018 e 17,64 nel 2019.

Tab. 5 – Confronto 2018 e 2019

Tabella di confronto	2018	2019
Giornate autori under 35	2.783	2.964
Giornate complessive MiC	837.306	838.652

Graf. 18 – Confronto tra le due annate

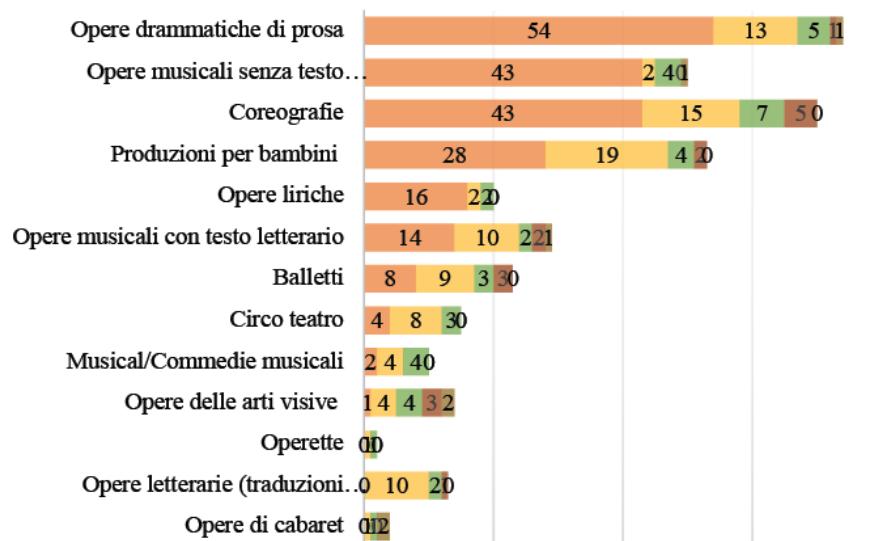


Tipo di produzione (dato aggregato 2018 e 2019)

Per ricavare i dati riguardanti la tipologia di opere realizzate grazie al contributo di figure under 35 è stata posta la seguente domanda: *In base al repertorio, in quale tipologia di opera avete coinvolto under 35?*

Si prendono in considerazione i dati del biennio 2018/19, dunque coloro che hanno risposto di aver coinvolto autori under 35 in entrambi gli anni o in almeno in uno dei due anni. In base al repertorio, i rispondenti dichiarano di aver coinvolto autori under 35 prevalentemente in opere drammatiche di prosa (22,67), seguono coreografie (20,40), opere musicali (15,67) e produzioni per bambini (15,47).

Graf. 19 – Tipologia di opere 2018 e 2019



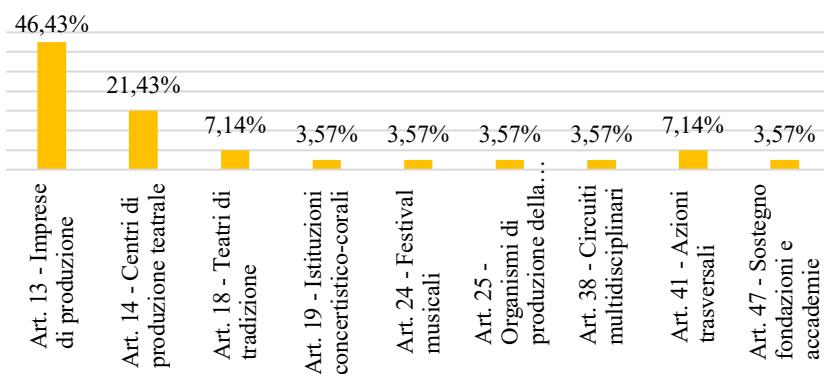
Tab. 6 – Media biennio per tipologia di opera realizzata

Tipo di produzione	Media ponderata
Opere drammatiche di prosa	22,67
Coreografie	20,40
Opere musicali senza testo letterario	15,67
Produzioni per bambini	15,47
Opere musicali con testo letterario	8,07
Opere liriche	6,27
Balletti	6,07
Circo teatro	4,07
Opere letterarie (traduzioni comprese)	3,20
Opere delle arti visive (fotografia, pittura, scultura, architettura, scenografie, costumi)	2,73
Musical/Commedie musicali	2,53
Opere di cabaret	0,60
Operette	0,47

Focus produzioni per bambini

Nella seguente sezione approfondisce il dato sulle produzioni per bambini. Tra i rispondenti che hanno coinvolto autori under 35 principalmente in produzioni per bambini, mettendo questa tipologia di repertorio al primo posto in ordine di rilevanza, poco meno della metà è rappresentato dalle imprese di produzione. Di queste la quasi totalità sono imprese di produzione teatrale under 35 (art. 13 comma 2), imprese di produzione di teatro di innovazione nell'ambito della sperimentazione o nell'ambito del teatro per l'infanzia e la gioventù. Seguono i centri di produzione di teatro di innovazione nell'ambito della sperimentazione e del teatro per l'infanzia e la gioventù. Le azioni trasversali qui riportate si dedicano alla prosa.

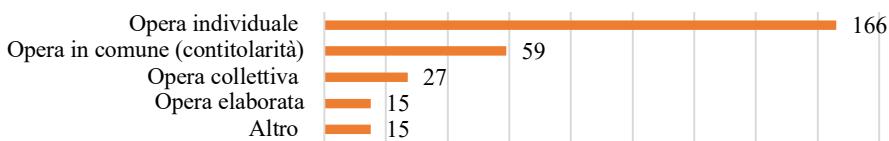
Graf. 20 – Produzione per bambini



Tipologia di opere (dato aggregato 2018 e 2019)

Per raccogliere dati sulla tipologia di opere prodotte nel biennio 2018 e 2019 in cui sono state coinvolte figure professionali under 35 è stata posta la seguente domanda: *In base alla titolarità, in quale tipologia di opera avete coinvolto under 35?* Considerando coloro che hanno risposto di aver coinvolto autori under 35 in entrambi gli anni o in almeno in uno dei due anni, si contano circa 282 risposte totali pervenute. In base alla titolarità prevalgono le opere individuali, seguono opere in comune e le opere collettive (ossia costituite da raccolta di opere diverse in cui ciascun contributo ha un autore identificabile).

Graf. 21 – Tipologia opere prodotte nel biennio 2018 e 2019



Azioni di riforma (dato aggregato 2018 e 2019)

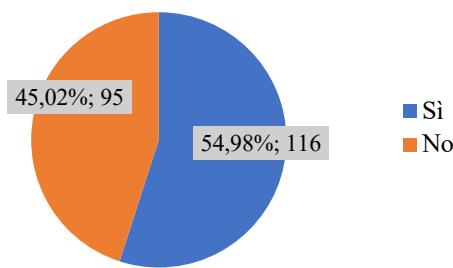
Per poter analizzare i dati riguardanti le azioni di riforma intraprese per agevolare gli under 35 è stata posta la seguente domanda a risposta obbligatoria: *Ritiene che le azioni di riforma intraprese negli ultimi anni abbiano agevolato la presenza di autori under 35 nella sua programmazione?*

Tra i 211 rispondenti del biennio che coinvolgono autori under 35 nelle proprie programmazioni, prevale di poco chi ritiene che le azioni di riforma intraprese negli ultimi anni ne abbiano agevolato la presenza.

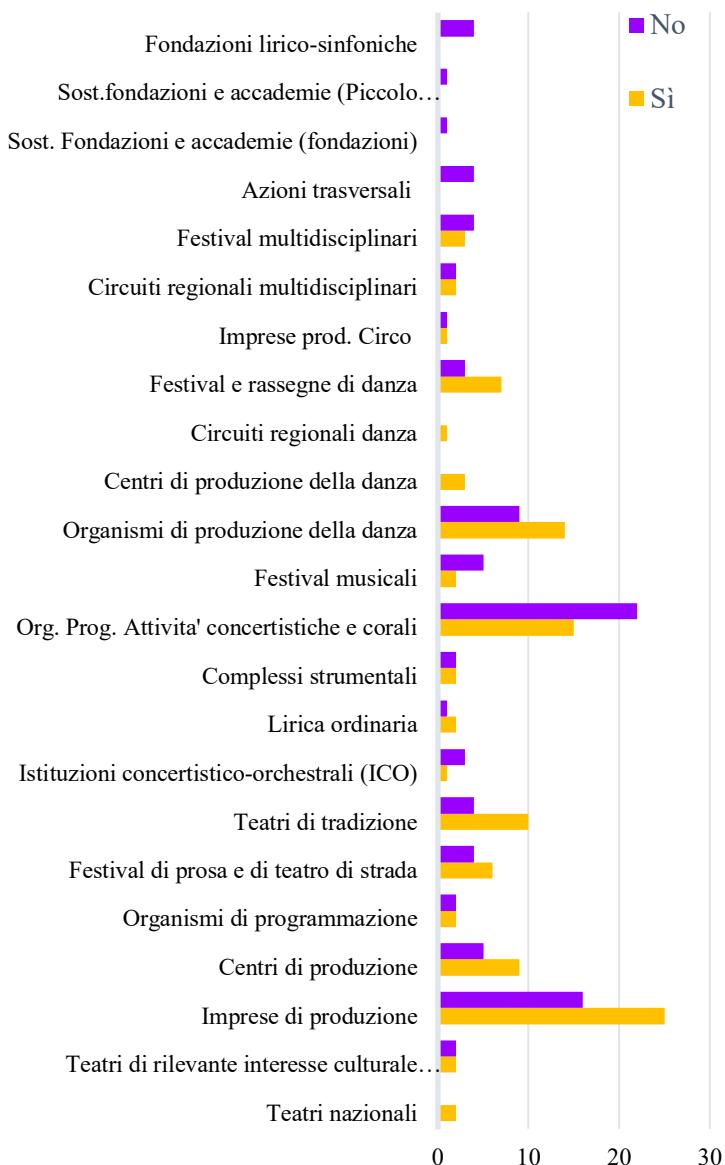
Focus azioni di riforma

Tra i 211 rispondenti del biennio, si riporta un approfondimento sulle tipologie di soggetti che hanno risposto sì/no rispetto all'utilità delle azioni di riforma intraprese negli ultimi anni.

Graf. 22 – Azioni di riforma biennio 2018 e 2019



Graf. 23 – Sono utili le azioni di riforma?



È interessante notare che a rispondere non sono state principalmente le grandi istituzioni, in particolare le fondazioni lirico-sinfoniche.

Tab. 7 – Azioni di riforma

Art. DM	Soggetti	Sì	No
Art. 10	Teatri nazionali	2	0
Art. 11	Teatri di rilevante interesse culturale (TRIC)	2	2
Art. 13	Imprese di produzione	25	16
Art. 14	Centri di produzione	9	5
Art. 15	Circuiti mono-disciplinari prosa	0	0
Art. 16	Organismi di programmazione	2	2
Art. 17	Festival di prosa e di teatro di strada	6	4
Art. 18	Teatri di tradizione	10	4
Art. 19	Istituzioni concertistico-orchestrali (ICO)	1	3
Art. 20	Lirica ordinaria	2	1
Art. 21	Complessi strumentali	2	2
Art. 22	Circuiti regionali musica	0	0
Art. 23	Org. prog. attività concertistiche e corali	15	22
Art. 24	Festival musicali	2	5
Art. 25	Organismi di produzione della danza	14	9
Art. 26	Centri di produzione della danza	3	0
Art. 27	Circuiti regionali danza	1	0
Art. 29	Festival e rassegne di danza	7	3
Art. 31	Imprese prod. circo	1	1
Art. 32	Festival circo	0	0
Art. 38	Circuiti regionali multidisciplinari	2	2
Art. 39	Organismi di programmazione multidisciplinare	0	0
Art. 40	Festival multidisciplinari	3	4
Art. 41	Azioni trasversali	7	4
Art. 45	Sost. fondazioni e accademie (fondazioni)	0	1
Art. 46	Sost. fondazioni e accademie (accademie)	0	0
Art. 47	Sost. fondazioni e accademie (Piccolo Milano)	0	1
NN	Fondazioni lirico-sinfoniche	0	4
NN	Fondazioni liriche forma organizzativa speciale (FOS)	0	0
NN	Carnevali storici	0	0
	Totali	116	95

Azioni di riforma intraprese (dato aggregato 2018 e 2019)

Per rilevare l'impatto delle azioni di riforma intraprese è stata posta la seguente domanda aperta: *Quali azioni di riforma intraprese negli ultimi anni ritiene che abbiano agevolato la presenza di autori under 35 nella sua programmazione?*

78 risposte pervenute sui 116 soggetti che hanno risposto sì alla domanda se ritenevano che le azioni di riforma intraprese negli ultimi anni avessero agevolato la presenza di autori under 35 nelle programmazioni. Si rileva una generale maggiore attenzione soprattutto grazie alle premialità e agli incentivi economici inserite nelle più recenti riforme ministeriali collegate al FUS e dedicate al ricambio generazionale.

Azioni di riforma intraprese (dato aggregato 2018 e 2019)

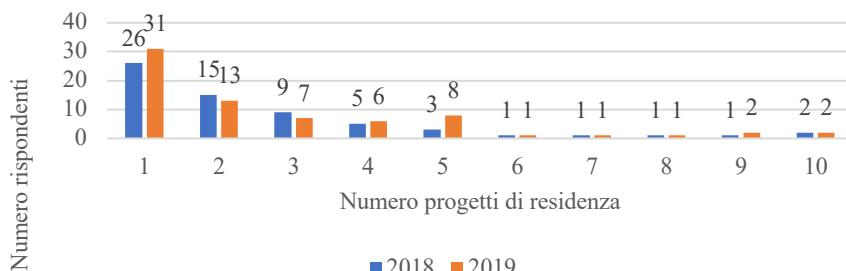
Per rilevare, in contrasto, i pareri secondo i quali le azioni intraprese non hanno generato impatti è stata posta la domanda aperta: *Perché non ritiene che le riforme intraprese negli ultimi anni abbiano agevolato la presenza di autori under 35 nella sua programmazione?*

Tra le 63 risposte pervenute tra i 95 soggetti che non ritengono le azioni di riforma determinanti nella presenza di autori giovani nelle programmazioni, emerge un generale scetticismo circa le misure adottate. Poca attenzione alla premialità e agli incentivi che, anche quando presenti, non si ritengono determinanti o si concentrano su altre figure (es. interpreti, esecutori). Alcuni rispondenti sottolineano di promuovere la presenza degli autori di tali fasce di età a prescindere dagli incentivi o dalle premialità ad essa collegate.

Residenze artistiche

Per rilevare dati sulle residenze artistiche è stata fatta la seguente domanda aperta: *Avete attivato progetti di residenza artistica specifici per autori under 35?*

Graf. 24 – Residenze artistiche



Nel 2018 sono 168 i progetti di residenza dichiarati per autori under 35. Nel 2019 i progetti sono 201. La media, nel range da 0 a 10 proposta dal questionario, è di 2,51 progetti nel 2018 e 2,79 nel 2019.

Progetti (dato aggregato 2018 e 2019)

Successivamente è stata posta la seguente domanda a risposta aperta: *Quali altri progetti specifici avete attivato per autori under 35 (es. concorsi, bandi ecc.).*

Numerosi i progetti specifici attivati per chi ha risposto Sì al coinvolgimento di autori under 35 nelle proprie attività. Tra gli 87 progetti descritti all'interno dell'indagine emergono le seguenti tipologie: bandi dedicati, concorsi, corsi, laboratori e seminari formativi, premi e forme di accompagnamento alle nuove produzioni.

Proposte e suggerimenti (dato aggregato 2018 e 2019)

Utilizzando la scala di misurazione *Likert Scale*, dove 1 è uguale a per niente rilevante e 5 è uguale a molto rilevante, è stata posta la seguente domanda per raccogliere proposte e suggerimenti: *Quali azioni, tra quelle a seguire, ritiene prioritario intraprendere nei prossimi anni a livello sistematico per sostenere la crescita di autori giovani nelle programmazioni?*

Graf. 25 – Suggerimenti e proposte

Rafforzamento delle reti territoriali tra sistema pubblico e privato per una programmazione degli investimenti in cultura condivisa

Incentivi economici e premialità collegati alla maggiore presenza in programmazione

Miglioramento del rapporto con scuole, università, accademie e centri di formazione

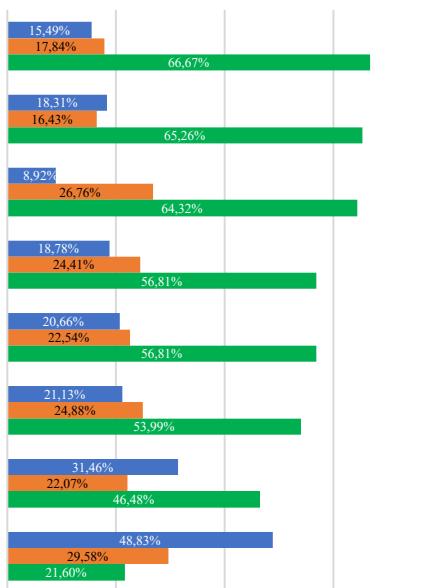
Implementazione delle occasioni di residenza artistica

Costruzione di sinergie con gli altri luoghi della cultura come musei, biblioteche, archivi e istituzioni in genere

Creazione/miglioramento di occasioni di visibilità per lo scouting di nuovi talenti e programmazioni esclusive per autori giovani

Sistema più efficace di welfare dedicato

Digitalizzazione del sistema in senso infrastrutturale e di alfabetizzazione dei lavoratori



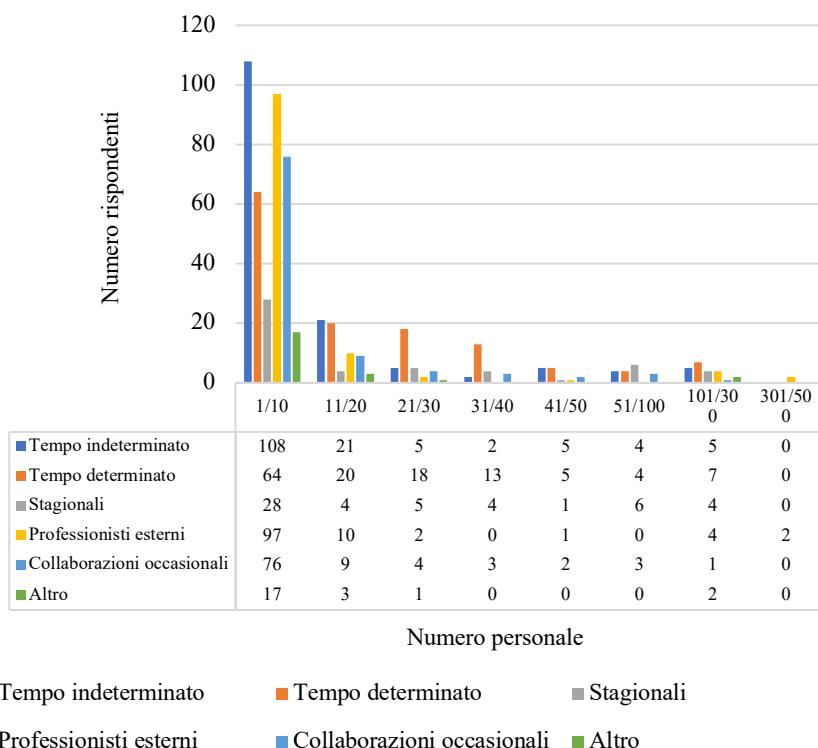
■ poco rilevante/non rilevante ■ abbastanza rilevante ■ rilevante/decisamente rilevante

Abbiamo ordinato le azioni che hanno registrato i livelli di rilevanza più elevati ed è emerso che le principali sono quelle relative al rafforzamento delle reti territoriali pubblico-private e agli incentivi economici e premialità. Si noti il dato relativo alla digitalizzazione: per quanto questa sia percepita come un'opportunità per la ripartenza, in linea con le indicazioni dell'Agenda Digitale Europea, la Strategia Nazionale per la Crescita Digitale, la Smart Specialization Strategy, le organizzazioni culturali percepiscono questo fattore meno determinante rispetto ad altri per l'impiego di autori giovani e non essenziale quanto il fattore “umano”.

Personale (dato aggregato 2018 e 2019)

Analizzando la tipologia di personale under 35 è stata fatta la seguente domanda: *Al di là delle categorie sopra definite, nella sua organizzazione il personale è composto da?*

Graf. 26 – Personale under 25 nel biennio 2018-2019



Si prendono in considerazione 211 rispondenti del biennio 2018/19, dunque coloro che hanno risposto di aver coinvolto autori under 35 in entrambi gli anni o in almeno in uno dei due anni, il 51,18% dichiara di aver impiegato almeno tra 1/10 soggetti a tempo indeterminato, il 30,33% a tempo determinato, 13,27% stagionali, 45,97% professionisti esterni, 36,02% collaborazioni occasionali.

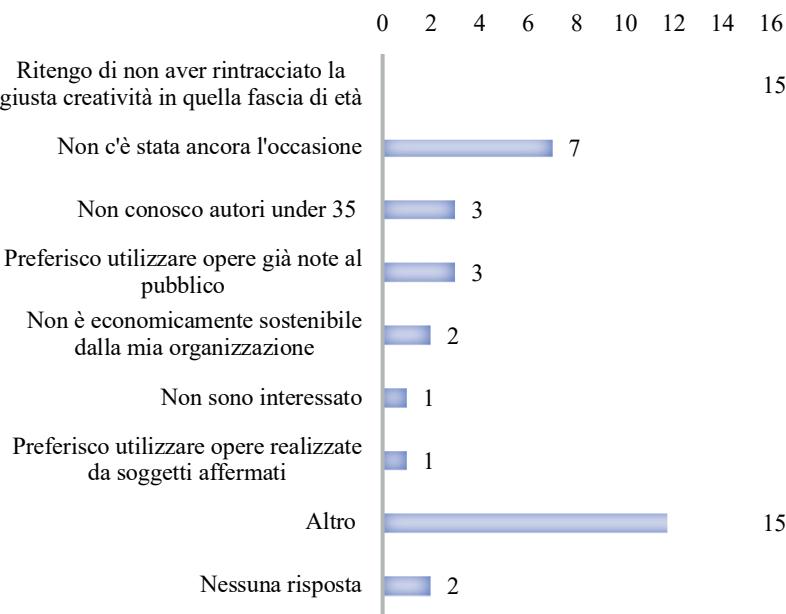
Sezione II – Chi ha risposto No al coinvolgimento di autori under 35 nelle proprie attività

Motivazione

Per comprendere le motivazioni di chi ha risposto *No* al coinvolgimento di autori under 35 è stata fatta la seguente domanda: *Per quali motivi non vi è stato possibile coinvolgere autori under 35 nelle vostre attività?*

Tra i 49 rispondenti che non coinvolgono autori under 35 nelle proprie attività, emerge la motivazione di non aver rintracciato la giusta creatività nella fascia di età proposta. Molte e diverse le motivazioni «altre» rispetto a quelle del questionario, ad esempio: scelte artistiche non convergenti,

Graf. 27 – Motivazione dei “no”

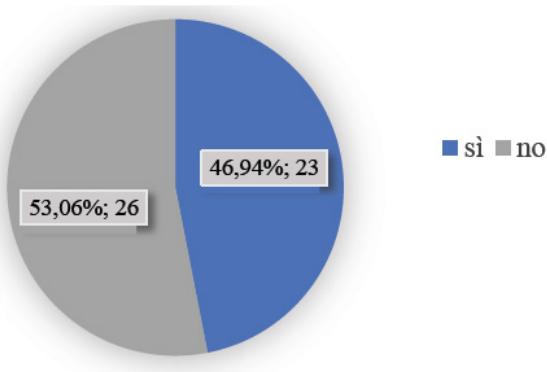


tipologia di repertorio, autorialità ad esclusivo appannaggio dello staff interno, oppure chi non sa definire poiché si occupa della sola ospitalità o della sola programmazione e non ha contatto diretto con il singolo autore.

Progetti dedicati

In questa sezione è stata posta la seguente domanda per rilevare progetti dedicati al coinvolgimento di autori under 35: *Intendete promuovere specifici progetti per autori under 35 nel prossimo triennio?*

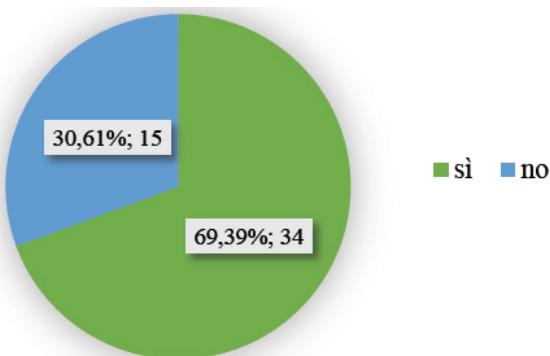
Graf. 28 – Progetti dedicati per il prossimo triennio



Tavoli di lavoro

Si è deciso di misurare la propensione a partecipare a tavoli di lavoro, facendo la seguente domanda: *La sua organizzazione sarebbe disponibile a partecipare a tavoli di lavoro/progetti sul tema?*

Graf. 29 – Volontà di partecipazione a tavoli di lavoro



Tra i 49 rispondenti che non coinvolgono autori under 35, prevale di poco la volontà di non attivare progetti specifici nel prossimo triennio, tuttavia emerge l'interesse a partecipare a tavoli di lavoro/progetti sul tema.

Progetti dedicati

Successivamente è stata posta la seguente domanda a risposta aperta per misurare la propensione alle iniziative specifiche per gli under 35: *Intendete promuovere progetti specifici per autori under 35 nel prossimo triennio?*

Ai 49 rispondenti che hanno dichiarato di non coinvolgere autori giovani nelle loro programmazioni, durante l'indagine veniva richiesto loro se intendessero o meno promuovere specifici progetti per autori under 35 nelle loro programmazioni future.

Sì: 26 soggetti hanno risposto sì alla domanda, di questi soltanto 20 hanno commentato: si prevedono dunque la produzione e programmazione di spettacoli, residenze, bandi e concorsi dedicati (es. concorsi di composizione).

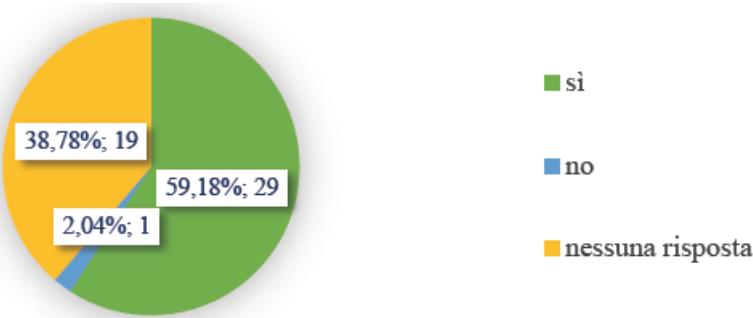
No: 23 soggetti hanno risposto no alla domanda e 22 hanno commentato il perché di questa scelta. Emergono i seguenti casi: tipologia di repertori che non permettono l'inserimento di opere di autorialità under 35, scelte artistiche diverse, la difficoltà del reperimento di tali autori in relazione a specifici repertori (es. musica classica).

Impiego di altre figure under 35

La domanda successiva per rilevare l'interesse verso autori under 35 è stata la seguente: *Sareste interessati a produrre/ospitare/programmare altre figure under 35 nelle vostre attività?*

Si prendono in considerazione i 49 rispondenti che non hanno coinvolto autori under 35. Alla domanda sull'interesse riguardo al coinvolgimento di altre figure under 35 oltre gli autori, i 49 rispondenti si dicono interessati o eludono la risposta. Soltanto 1 risposta negativa.

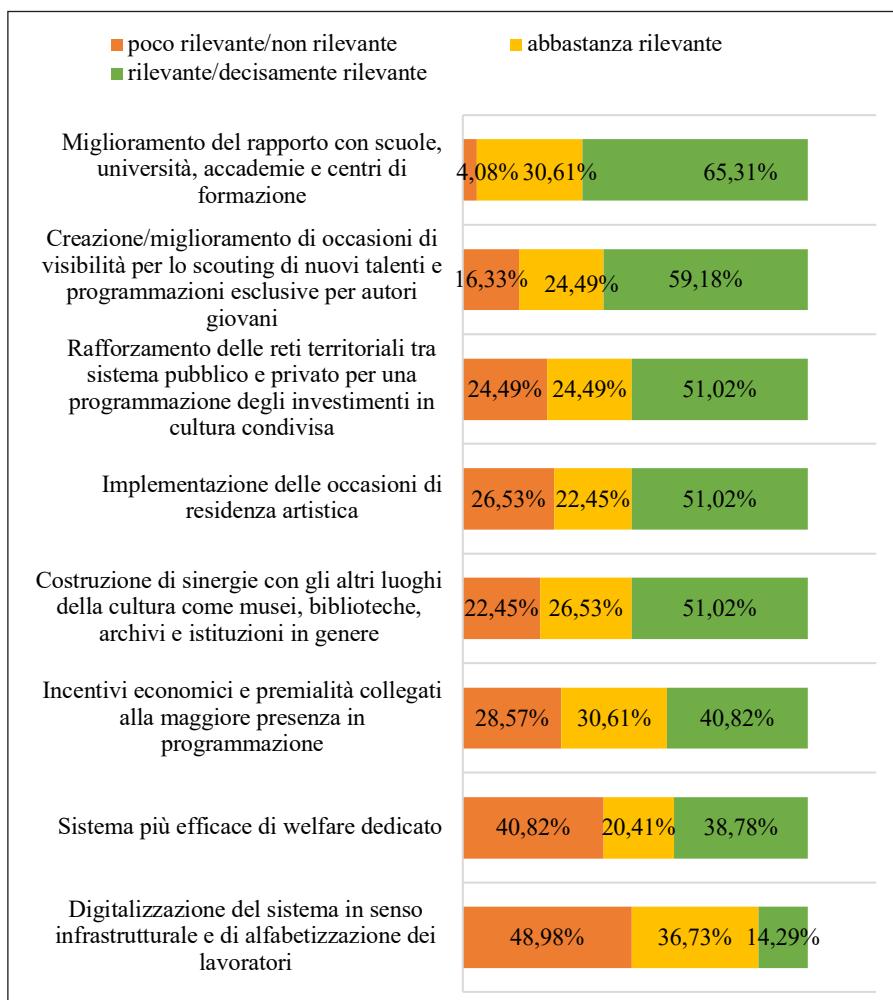
Graf. 30 – Impiego under 35



Proposte e suggerimenti

Nel raccogliere i pareri dei partecipanti al sondaggio è stata posta la seguente domanda, la quale risposta è stata misurata tramite scala Likert, dove 1 è pari a per nulla rilevante e 5 è pari a molto rilevante: *Quali azioni, tra quelle a seguire, ritiene prioritario intraprendere nei prossimi anni a livello sistematico per sostenere la crescita di autori giovani nelle programmazioni?* Abbiamo ordinato le azioni che hanno registrato i livelli di rilevanza più elevati ed è emerso che le principali sono quelle relative al miglioramento dei rapporti con le scuole e delle occasioni di visibilità e lo scouting di nuovi talenti.

Graf. 31 – Rilevanza delle azioni per sostenere la crescita giovanile



Proposte e suggerimenti – Tabella di confronto

Abbiamo confrontato le azioni che i rispondenti ritengono prioritario intraprendere per sostenere la crescita di autori giovani nelle programmazioni. Se da una parte si ritiene prioritario costruire reti territoriali, dall'altra invece si punta sui rapporti con le scuole e lo scouting di nuovi talenti. I rispondenti di entrambe le parti convergono sulle ultime posizioni.

Tab. 8 – Confronto

Proposta/suggerimento	Sì	No
Rafforzamento delle reti territoriali tra sistema pubblico e privato per una programmazione degli investimenti in cultura condivisa	1	3
Incentivi economici e premialità collegati alla maggiore presenza in programmazione	2	6
Miglioramento del rapporto con scuole, università, accademie e centri di formazione	3	1
Implementazione delle occasioni di residenza artistica	4	4
Costruzione di sinergie con gli altri luoghi della cultura come musei, biblioteche, archivi e istituzioni in genere	5	5
Creazione/miglioramento di occasioni di visibilità per lo scouting di nuovi talenti e programmazioni esclusive per autori giovani	6	2
Sistema più efficace di welfare dedicato	7	7
Digitalizzazione del sistema in senso infrastrutturale e di alfabetizzazione dei lavoratori	8	8

Ulteriori elementi

L'ultima domanda a risposta aperta che è stata posta ai partecipanti al questionario è la seguente: *Quali ulteriori elementi ritiene debbano essere messi in campo per favorire l'autorialità giovanile?*

Tra le 14 risposte pervenute, emergono alcuni temi preponderanti. Oltre alla più volte richiamata richiesta di maggiori incentivi economici, si suggeriscono altre azioni per favorire l'autorialità giovanile, tra queste: dialogo con le istituzioni, visibilità, comunicazione, diffusione e distribuzione delle opere, miglioramento del dialogo intergenerazionale tra autori di età diverse, incentivazione di bandi e concorsi dedicati e di azioni dedicate alla sensibilizzazione del pubblico.

Scheda di sintesi

Di seguito si elencano le principali evidenze emerse dal sondaggio:

- gli autori under 35 sono ancora poco presenti nelle programmazioni e spesso associati ad alcuni specifici repertori (es. produzioni per bambini);
- alcune figure autoriali proposte dalla ricerca stanno scomparendo dalle programmazioni (vedi librettisti);
- emerge una generale necessità delle organizzazioni a costruire reti territoriali anche con altri soggetti fuori dal settore dello spettacolo dal vivo;
- pur valutando favorevolmente alcune azioni attuate negli ultimi anni (ad es. incentivi FUS per la presenza di autori giovani nelle programmazioni) si ritiene importante agire in favore dell'autorialità più in genere attraverso progetti dedicati e residenze;
- vi sono alcuni progetti di eccellenza a livello nazionale, sia nell'ambito della musica che della prosa e della danza, che costituiscono una realtà consolidata da cui partire per costruire azioni strategiche.

Gli autori e le autrici

Domenico Barbuto

Domenico Barbuto, è Segretario Generale dell'AGIS (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo).

È iscritto all'Ordine dei Giornalisti del Lazio ed è Direttore responsabile della testata "Notizie di Spettacolo".

È componente del Consiglio Superiore dello Spettacolo presso il Ministero della Cultura ed è consulente di Confcommercio – Imprese per l'Italia per il settore cultura nell'ambito del progetto "Impresa Cultura Italia".

Gigi Cristoforetti

Direttore generale e artistico della Fondazione Nazionale della Danza / Aterballetto dal 2017. Laureato in storia contemporanea all'Università Statale di Milano con un master in management dello spettacolo dell'Agis di Milano, ha diretto festival con teatri d'Opera, teatri Stabili, l'Auditorium Parco della Musica di Roma e Fondazioni private. Critico di danza per L'Indipendente e il Manifesto, ha diretto il Festival Internazionale Gardadanza dal 1998. Dal 2002 al 2017 ha diretto il Festival Torinodanza e ha lavorato come consulente per la danza per l'Ambasciata di Francia in Italia e l'Institut Français.

Davide D'Antonio

Regista e attore diplomato all'Akzent di Berlino, drammaturgo, direttore artistico e consulente teatrale nelle scuole, si occupa di alta formazione nel campo della creatività. Ha scritto e gestito bandi di fondazioni italiane e della comunità europea, come Erasmus+, Citizens, CreativeEU. È stato Presidente dell'associazione Etre e siede nel board di IETM – International Network for Contemporary Performing Arts. Ha inoltre contribuito a fondare C.Re.S.Co. – Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea, per il quale coordina il tavolo dedicato ai finanziamenti.

Francesca D'Ippolito

Dal 2019 presiede C.Re.S.Co. (Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea). È laureata in filologia classica all'Università di Siena. Si occupa di

organizzazione e produzione teatrale, collaborando con numerose compagnie e festival. Ha svolto attività di formazione sull’organizzazione teatrale presso vari enti e rete impegnata nella tutela degli artisti e delle imprese teatrali. È dottoranda di ricerca in Scienze del Patrimonio culturale presso l’Università del Salento, dove studia i processi partecipativi e i dispositivi post-teatrali.

Francesca Dell’Omodarme

Organizzatrice di eventi e progettista culturale, lavora presso l’unità funzionale Eventi e spettacolo dell’Università degli Studi di Firenze ed è docente a contratto di organizzazione e produzione teatrale. Come organizzatrice freelance ha collaborato con le principali realtà culturali operanti in Toscana ed ha curato l’organizzazione generale di grandi eventi collegati allo spettacolo dal vivo e alla ricerca scientifica, sia italiani che internazionali.

Matteo Fedeli

Matteo Fedeli è Direttore generale della SIAE. Consegue una laurea magistrale in Ingegneria Gestionale all’Università La Sapienza di Roma nel 2009. L’anno successivo entra in Accenture come Analyst. Sempre nel 2010 si sposta in Bain, la prestigiosa azienda di Consulenza Strategica, dove rimane per circa 3 anni. Nel 2013 entra in SIAE, azienda in cui ricopre vari ruoli tra cui quello di Direttore della Divisione Musica. Dopo 10 anni dal suo ingresso in SIAE, nel 2023 viene nominato Direttore Generale.

Donatella Ferrante, co-curatrice della ricerca

Attualmente porta la sua esperienza all’Università La Sapienza di Roma, insegnando Legislazione dello Spettacolo.

Dopo aver lavorato presso l’Ente Teatrale Italiano è stata dirigente alla Direzione generale Spettacolo dal vivo del MiC, spendendosi per la valorizzazione delle performing art in Italia e all’estero. Ha curato diversi progetti nazionali, tra i quali quello dello sviluppo di un sistema di residenze artistiche basate su accordi di programma tra Stato e Regioni.

Luciano Messi

Sovrintendente della Fondazione Teatro Regio di Parma, è anche Presidente di ATIT, Vicepresidente di Federvivo e Direttore della Fondazione Rete Lirica delle Marche. Dal 2015 al 2022 è stato Sovrintendente dell’Associazione Arena Sferisterio di Macerata. Con Pier Luigi Pizzi ha creato nel 2006 lo Sferisterio Opera Festival (ora Macerata Opera Festival). Pone più volte le sue competenze al servizio del sistema nazionale, anche in occasione del rinnovo del CCNL Teatri. Nel 2020 si guadagna il riconoscimento di Classic Voice come una delle dieci personalità più rilevanti del mondo della musica.

Antonio Parente

Dal gennaio 2021 è Direttore della Direzione generale Spettacolo. Laureato in giurisprudenza, è abilitato alla professione forense e all’insegnamento delle discipline giuridiche ed economiche. Ha frequentato corsi di perfezionamento e master

di approfondimento giuridico. Specialista in diritto amministrativo, legislazione dei beni culturali e spettacolo, e diritto d'autore, è stato funzionario direttivo del Ministero della Cultura dal 2001 al 2010. Dal 2010 è dirigente amministrativo del MiC, ricoprendo vari incarichi dirigenziali presso gli Uffici centrali.

Vincenzo Santoro

È responsabile del Dipartimento Cultura, Turismo e Agricoltura dell'ANCI, che rappresenta in vari organismi istituzionali, fra cui la Commissione per il Sistema Museale Nazionale, la Commissione consultiva per i Carnevali Storici e la Commissione di valutazione per l'albo delle librerie di qualità. Collabora col Centro per il libro del MiC per il programma Città che legge, ed è nel direttivo dell'Associazione Mecenate 90 e nel Comitato tecnico per le minoranze linguistiche– L. 482/99 (dal 2006). Ha seguito le misure culturali del Pnrr, essendo nella Commissione di valutazione del Bando Borghi Linea B.

Ruggero Sintoni

È Presidente e co-Direttore Artistico del Centro di Produzione e della “Rete Teatrale” Accademia Perduta/Romagna Teatri, insieme a Claudio Casadio. Ha prodotto numerosi spettacoli di Teatro Ragazzi in Italia e all'estero. Ha ideato progetti internazionali di circo sociale, espandendo il suo lavoro a musica, video-arte e docufilm. Docente in Corsi di Formazione nel settore delle Attività Artistiche e Culturali (DAMS, SDA Bocconi), è Vicepresidente di Federvivo/Agis e Presidente di ANTAC e della sezione Spettacolo dal vivo dell'Agis Emilia-Romagna.

Antonio Taormina

Analista culturale, membro del Comitato Scientifico della Fondazione Symbola e del Comitato di direzione della rivista Economia della Cultura, è esperto senior della Fondazione Scuola dei Beni e Attività Culturali del MiC. Insegna Progettazione e gestione delle attività di spettacolo all'Università di Bologna ed è docente in diversi master universitari. Già componente del Consiglio Superiore dello Spettacolo del MiC, è stato direttore dell'Osservatorio dello Spettacolo della Regione Emilia-Romagna, della Fondazione ATER, consulente dell'AGIS. È autore di numerosi saggi e articoli, tra gli ultimi volumi che ha curato: *Lavoro culturale e occupazione* (FrancoAngeli 2021).

Francesca Velani, Co-curatrice della ricerca

È Vicepresidente di Promo PA Fondazione e Direttrice di LuBeC – Lucca Beni Culturali e dell'Area Cultura e sostenibilità della Fondazione. Dal 2017 al 2022 Coordinatrice di Parma, Capitale Italiana della Cultura 2020+21. Cura progetti e ricerche che mettono la cultura al centro di azioni e policies pubblico-privato per lo sviluppo territoriale a base culturale. Individua nella cultura il fondamento di un nuovo welfare, elemento generativo di coesione e sostenibilità sociale, che in dialogo con la digitalizzazione e la transizione verde diventa componente decisiva per raggiungere gli obiettivi dell'Agenda 2030.

Consumo, comunicazione, innovazione
diretta da R. Paltrinieri, P. Parmiggiani

Ultimi volumi pubblicati:

Testi

ROBERTA PALTRINIERI, PAOLA PARMIGGIANI (a cura di), *Pratiche di riduzione dello spreco alimentare e inclusione sociale*.

GEVISA LA ROCCA, *Intorno agli hashtag*. Reti sociosemiotiche, sociolinguistiche, relazionali (E-book).

ANTONELLA MASCIO, *Serie di Moda*. Il ruolo dell'abbigliamento nelle narrazioni televisive.

GIACOMO MANZOLI, ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Welfare culturale*. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità (disponibile anche in e-book).

ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Culture e pratiche di partecipazione*. Collaborazione civica, rigenerazione urbana e costruzione di comunità (disponibile anche in e-book).

ROBERTA PALTRINIERI, GIULIA ALLEGRENI, *Partecipazione, processi di immaginazione civica e sfera pubblica*. I Laboratori di Quartiere e il Bilancio Partecipativo a Bologna.

MELISSA MORALLI, *Innovazione sociale*. Pratiche e processi per ripensare le comunità.

STEFANIA ANTONIONI, *Imagining*. Serialità, narrazioni cinematografiche e fotografia nella pubblicità contemporanea.

PIERGIORGIO DEGLI ESPOSTI, *Essere prosumer nella società digitale*. Produzione e consumo tra atomi e bit.

LAURA GEMINI, *In viaggio*. Immaginario, comunicazione e pratiche del turismo contemporaneo.

ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Il valore sociale della cultura*.

GEORGE RITZER, *La McDonaldizzazione del mondo nella società digitale*.

STEFANO SPILLARE, *Cultura della responsabilità e sviluppo locale*. La società globale e le comunità responsabili del turismo e del cibo (disponibile anche in e-book).

GEA DUCCI, *Pubblica amministrazione e cittadini: una relazionalità consapevole*. Gli sviluppi di una comunicazione pubblica integrata.

LAURA GEMINI, *L'incertezza creativa*. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche.

NIKOS PAPASTERGIADIS, *Cosmopolitismo e cultura*.

ROBERTA PALTRINIERI, *Felicità responsabile*. Il consumo oltre la società dei consumi.

LORENZO GIANNINI, *Siamo tutti volontari*. Etnografia di una Festa de l'Unità, tra retoriche e pratiche.

ROBERTA PALTRINIERI, PAOLA PARMIGGIANI, PIERLUIGI MUSARÒ, MELISSA MORALLI (a cura di), *Right to the City, Performing Arts and Migration* (disponibile anche in e-book).

STEFANO CALZATI, *(De)scrivere la Cina in viaggio*. Voci, testi, mezzi.

- LELLA MAZZOLI, *L'impronta del sociale*. La comunicazione fra teorie e tecnologie.
- MANUELA FARINOSI, *Comunicazione e processi partecipativi*. Amministrazione pubblica e coinvolgimento dei cittadini nel Comune di Peccioli (disponibile anche in e-book).
- VIVIANA CALZATI, PAOLA DE SALVO, *Il ruolo degli eventi gastronomici nella promozione e valorizzazione dei territori rurali*. Il caso di Frantoi Aperti in Umbria (E-book).
- PIERLUIGI MUSARÒ, PAOLA PARMIGGIANI (a cura di), *Media e migrazioni*. Etica, estetica e politica del discorso umanitario.
- GEA DUCCI, *La comunicazione pubblica e la sfida dell'interculturalità*. Lo "sguardo" dei mediatori culturali nella Regione Marche.
- ROBERTA BARTOLETTI (a cura di), *Cultura riproduttiva*. Fertilità e sterilità tra comunicazione e prevenzione (disponibile anche in e-book).
- GERIA DI NALLO (a cura di), *Villaggi d'autore, turismo d'attore*.
- ALBERTO MARINELLI, ROBERTA PALTRINIERI, GIANFRANCO PECCHINENDA, ANNA LISA TOTA (a cura di), *Tecnologie e culture dell'identità*.
- ROBERTA BARTOLETTI, *Memoria e comunicazione*. Una teoria comunicativa complessa per le cose del moderno.
- GERIA DI NALLO, ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Cum sumo*. Prospettive di analisi del consumo nella società globale.
- FABIO GIGLIETTO, *Alle radici del futuro*. Dalla teoria dell'informazione ai sistemi sociali: un'introduzione.
- LARICA-LABORATORIO DI RICERCA SULLA COMUNICAZIONE AVANZATA (a cura di), *La comunicazione in corso*. 7 anni di eccellenza alla Facoltà di Sociologia di Urbino.
- MAURO MORUZZI, *Reti del nuovo welfare*. La sfida dell'e-care.
- GERIA DI NALLO, *Quale marketing per la società complessa?*.
- GERIA DI NALLO, GIAMPAOLO FABRIS (a cura di), *L'esperienza del tempo di consumo tra pratiche e fruizione sociale*.
- GOVANNI BOCCIA ARTIERI, STEFANIA ANTONIONI, LAURA GEMINI, *Comunicazione e luoghi del vissuto*. Osservare un territorio al femminile.
- PAOLA PARMIGGIANI, *Consumatori alla ricerca di sé*. Percorsi di identità e pratiche di consumo.
- GOVANNI BOCCIA ARTIERI, GRAZIELLA MAZZOLI (a cura di), *Tracce nella rete*. Le trame del moderno fra sistema sociale ed organizzazione.

Ricerche

- BARBARA BECHELLONI, *Università di carta*. L'editoria accademica nella società della conoscenza (disponibile anche in e-book).
- FRANCO BONAZZI, DANIELA PUSCEDDU, *Sex and the City e i paradossi della postmodernità*.
- PIERGIORGIO DEGLI ESPOSTI, *Il cibo dalla modernità alla postmodernità*.
- PIERLUIGI MUSARÒ, *Le virtù della contraddizione*. Quando la sociologia si fa etica.
- FRANCO BONAZZI, DANIELA PUSCEDDU, *Giovani per sempre*. La figura dell'adulto nella postmodernità.
- GOVANNA RUSSO, *I teatri della cultura*. Percorsi esperienziali, pratiche di consumo.
- FRANCO BONAZZI, *Uno studio in rosa*. Il mondo narrato e l'immaginario femminile.

Open Access

diretta da R. Paltrinieri, P. Parmiggiani

ROSSELLA MAZZAGLIA, ROBERTA PALTRINIERI, ALESSANDRO PONTREMOLI, *Danzare la città*. La partecipazione culturale dei giovani al Bologna Portici Festival.

ROBERTA PALTRINIERI, FRANCESCO SPAMPINATO (a cura di), *Arti come Agency*. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità.

ELENA GIACOMELLI, *Panicocene*. Narrazioni su cambiamenti climatici, regimi di mobilità e migrazioni ambientali.

VALENTINA CAPPÌ, *Immaginare l'altrove nell'epoca dell'Antropocene*. Media, confini e cambiamenti climatici.

ROBERTA PALTRINIERI, STEFANO SPILLARE, FRANCESCO SAVOIA, *Circular Economy in the Agrifood Sector*. The SinCE-AFC ebook.

ROBERTA BARTOLETTI, ROBERTA PALTRINIERI, PAOLA PARMIGGIANI (a cura di), *Pratiche di consumo alla prova del Covid-19*.

ROBERTA PALTRINIERI, STEFANO SPILLARE, GIULIANO TARDIVO, *Orizzonti Medi-terranei*. Comunicazione, istituzioni e prospettive mediatiche in un confronto tra Italia e Spagna.

PIERLUIGI MUSARÒ, PAOLA PARMIGGIANI, *Ospitalità mediatica*. Le migrazioni nel discorso pubblico.

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:
teorie e tecniche

Didattica, scienze
della formazione

Economia,
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,
territorio

Informatica, ingegneria
Scienze

Filosofia, letteratura,
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche
e servizi sociali

FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835177166

FrancoAngeli

a strong international commitment

Our rich catalogue of publications includes hundreds of English-language monographs, as well as many journals that are published, partially or in whole, in English.

The **FrancoAngeli**, **FrancoAngeli Journals** and **FrancoAngeli Series** websites now offer a completely dual language interface, in Italian and English.

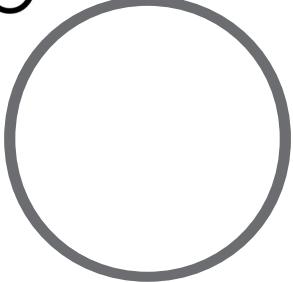
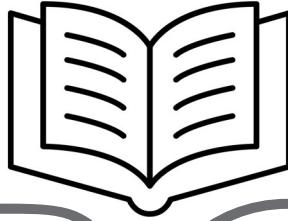
Since 2006, we have been making our content available in digital format, as one of the first partners and contributors to the **Torrossa** platform for the distribution of digital content to Italian and foreign academic institutions. **Torrossa** is a pan-European platform which currently provides access to nearly 400,000 e-books and more than 1,000 e-journals in many languages from academic publishers in Italy and Spain, and, more recently, French, German, Swiss, Belgian, Dutch, and English publishers. It regularly serves more than 3,000 libraries worldwide.

Ensuring international visibility and discoverability for our authors is of crucial importance to us.

FrancoAngeli

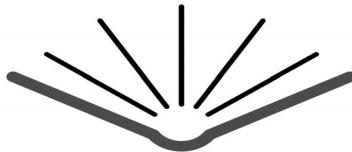


Questo LIBRO



ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:
www.francoangeli.it/opinione



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835177166

L'autorialità è una nozione cruciale nel panorama dello spettacolo dal vivo, un settore che da sempre si è nutrito con nuove composizioni, libretti, drammaturgie, coreografie, scenografie e regie generate dall'ingegno di tanti autori che in ogni tempo lo hanno reso vivo e attuale, utilizzando linguaggi innovativi e multidisciplinari, intercettando grandi e piccoli cambiamenti sociali, mescolando reale e virtuale e rispondendo alle sollecitazioni dei diversi pubblici.

Il volume, curato da Donatella Ferrante e Francesca Velani e sostenuto da MiC, AGIS e Promo PA Fondazione, approfondisce questo fondamentale tema, nel più ampio quadro delle sfide sociali in cui siamo immersi. Grazie ai contributi di figure autorevoli in prima linea nel processo di trasformazione dello spettacolo dal vivo, vuole portare un contributo alla riflessione nazionale rispetto alle politiche, alle azioni e ai processi da porre in essere nei prossimi anni a sostegno dello sviluppo della nuova autorialità, con particolare attenzione ai giovani e all'intergenerazionalità sia dal punto di vista del rapporto con la produzione, che dell'offerta ai pubblici.

Donatella Ferrante, dopo aver lavorato presso l'Ente Teatrale Italiano, è stata dirigente alla Direzione generale Spettacolo dal vivo del MiC, spendendosi per la valorizzazione delle performing art in Italia e all'estero. Ha curato diversi progetti nazionali, tra i quali lo sviluppo di un sistema di residenze artistiche basate su accordi di programma tra Stato e Regioni. Attualmente porta la sua esperienza all'Università La Sapienza di Roma, insegnando Legislazione dello Spettacolo.

Francesca Velani è Vicepresidente di Promo PA Fondazione e Direttrice di LuBeC. Ha coordinato Parma Capitale della Cultura 2020+21. Pone la cultura al centro di azioni e policies pubblico-privato per lo sviluppo territoriale e la individua come fondamento per un nuovo welfare, fattore di innovazione e competitività per il sistema imprenditoriale del Paese e per la sua creatività, elemento generativo di coesione e sostenibilità sociale, componente decisiva per gli obiettivi dell'Agenda 2030.