

# I teatri degli anni Duemila

Rinnovamento estetico e nuove esigenze economico-organizzative  
in Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi,  
TeatrInGestAzione<sup>1</sup>

*Valeria Screpis*

Nel corso del primo decennio degli anni Duemila, il teatro italiano di ricerca attraversa una fase di trasformazione determinata da fattori esogeni (politici, economici, storici, culturali) ed endogeni (nuovi paradigmi estetici; mutamenti istituzionali e legislativi). Nel breve arco temporale che va dal 2000 al 2014<sup>2</sup> emerge e si consolida una nuova scena teatrale, costituita da una vasta ed eterogenea compagine di innovative esperienze sceniche e performative, la cui ondata di creatività riguarda non solo l'ambito artistico, ma si estende anche al piano gestionale del lavoro teatrale. Questa duplice evoluzione scaturisce dall'interazione reciproca tra le spinte trasformative, interna ed esterna, alla scena stessa: da un lato, l'elaborazione di nuove tendenze estetiche ha richiesto l'ideazione di nuove e più adatte soluzioni produttive e organizzative; dall'altro, i cambiamenti avvenuti in ambito istituzionale, economico-finanziario, storico e sociale, sia a livello nazionale sia internazionale, hanno sollecitato lo sviluppo di nuove strategie produttive, le quali a loro volta hanno influito sul diffondersi e l'affermarsi come prassi di certe pratiche e formati.

Fino a oggi, critici e studiosi hanno affrontato la nuova scena<sup>3</sup> seguendo due principali prospettive: una, estetico-formale, volta a evidenziare le innovazioni prodotte a livello di poetica e linguaggio; l'altra, manageriale, interessata all'analisi delle novità introdotte sul piano delle politiche culturali, gestionali e produttive.<sup>4</sup> Tuttavia, le modalità operative che una compagnia sceglie di adottare non sono

<sup>1</sup> Il presente articolo è un estratto rielaborato a partire da Valeria Screpis, *Strategie economico-organizzative e tendenze estetiche della nuova scena teatrale italiana. Quattro casi studio*, Tesi di Laurea Magistrale in Organizzazione ed economia dello spettacolo dal vivo (Letterature moderne e Spettacolo), relatrice Livia Cavaglieri, Università di Genova, a.a. 2016-2017.

<sup>2</sup> Alcune questioni preliminari, tra cui la scelta temporale e terminologica, sono affrontate nel paragrafo successivo.

<sup>3</sup> Si veda nota n. 2.

<sup>4</sup> Cfr. Roberta Ferraresi, *Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, «Culture Teatrali» 24, 2015, pp 25-42.

soltanto la migliore strategia individuata per garantirsi le condizioni materiali ottimali per lo svolgimento della propria attività, esse sono anche espressione compiuta dell'identità della compagnia stessa, esito di un articolato processo di mediazione tra visione poetica, modalità di creazione e di produzione, esigenze economiche e logiche di mercato.

Il tentativo di questo articolo è riflettere sulla possibile congiuntura tra questi due sguardi, proponendo un'analisi che, per quanto improntata principalmente a una visione economico-organizzativa, renda conto anche della sfera artistica e individui gli eventuali nessi di causa-effetto tra visione estetica e strategie gestionali ed economiche.

Data la vastità del campo di ricerca costituito dalla scena di inizio Duemila, ho scelto di stringere l'obiettivo su quattro compagnie, selezionate come altrettanti casi studio per l'esemplarità dei modelli economico-organizzativi che esse rappresentano: Babilonia Teatri (Verona),<sup>5</sup> Fibre Parallele (Bari),<sup>6</sup> Menoventi (Faenza)<sup>7</sup> e TeatrInGestAzione (Napoli),<sup>8</sup> ognuna delle quali raggiunge, nel corso del primo decennio del Duemila, stabilità strutturale, maturità poetica e importanti riconoscimenti da parte della critica e degli studiosi, a livello nazionale e internazionale. Questi gruppi non devono essere considerati in un'ottica comparativa, poiché i modelli gestionali da essi adottati non sono in concorrenza tra loro e si presentano, invece, come esempi specifici di modalità operative alternative rispetto all'assetto complessivo del settore teatrale in generale e, più specificatamente, al recente teatro di ricerca.

### 1. Alcune questioni preliminari

La nuova scena presenta tre aspetti sui quali è necessario soffermarsi brevemente prima di proseguire: la questione terminologica; la delimitazione temporale; l'inquadramento storiografico, in particolare in rapporto al fenomeno del Nuovo Teatro. Sono molteplici le espressioni usate da critici e studiosi per denominare

<sup>5</sup> Per approfondimenti: cfr. Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013, Enrico Castellani e Valeria Raimondi, *Almanacco: i testi di Babilonia Teatri*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013 e <<http://www.babiloniateatri.it/>> (consultato in data 13/09/18).

<sup>6</sup> Nel gennaio del 2018 la compagnia Fibre Parallele diviene ufficialmente Compagnia Licia Lanera, in seguito all'abbandono del progetto da parte di Riccardo Spagnulo (co-fondatore con Lanera). Per approfondimenti: Licia Lanera e Riccardo Spagnulo, *Per fede e stoltezza. Teatro. 2 (due), Furie e sanghe, Lo Splendore dei Supplizi, La beatitudine*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015 e <<http://compagnialicialanera.com/>> (consultato in data 13/09/18).

<sup>7</sup> Per approfondimenti: <<http://menoventi.com/>> (consultato in data 13/09/18).

<sup>8</sup> Per approfondimenti: <<http://www.teatringestazione.com/>> (consultato in data 13/09/18).

la nuova scena:<sup>9</sup> Generazione T (conciata da Renato Palazzi),<sup>10</sup> Zero o Doppiozero (ripresa delle ultime cifre del 2000), nuova o quarta ondata,<sup>11</sup> iperscene (neologismo derivato da ipercorpo),<sup>12</sup> fino alle più recenti proposte di terza avanguardia,<sup>13</sup> teatro 2.0<sup>14</sup> e scena 2.0<sup>15</sup> (che propongono un'interpretazione della scena teatrale contemporanea in chiave digitale). Una pluralità di definizioni che testimonia, innanzitutto, la necessità da parte degli osservatori di sistematizzare e catalogare i fenomeni in corso, per poterli poi analizzare, ma anche la difficoltà di elaborare un nuovo paradigma in base a fenomeni ancora così storicamente vicini. Inoltre, evidenzia due aspetti significativi di questo scenario teatrale: il perdurare di quel pluralismo “politeista” già individuato da Claudio Meldolesi<sup>16</sup> a metà degli anni Ottanta come elemento caratterizzante del Nuovo Teatro;<sup>17</sup> e la particolare conformazione, quanto mai pulviscolare, della scena di inizio millennio, la quale sembra sottrarsi a ogni tentativo di riduzione ad una classificazione organica, presentando come caratteristica fondamentale di lettura e interpretazione del proprio panorama l'apparente non avere nulla in comune delle formazioni che lo compongono.<sup>18</sup>

Ho scelto di ricorrere alle espressioni “scena” o “teatri” degli anni Zero o Duemila, perché il primo termine «include anche quei fenomeni che dal teatro fuoriescono, ma pur sempre necessitano di uno spazio teatrale per manifestarsi»,<sup>19</sup>

<sup>9</sup> Per una prima elencazione, si veda: Roberta Ferraresi, *Un “nuovo” nuovo teatro?* cit., p. 27.

<sup>10</sup> Renato Palazzi., *È nata la Generazione T*, «Delteatro», 5 agosto 2009 (l'articolo, non più reperibile on line, mi è stato gentilmente messo a disposizione da Roberta Ferraresi).

<sup>11</sup> Ponendo la nuova scena in continuità (non solo temporale) con i cosiddetti Teatri 90 definiti ‘terza ondata’ da Renata Molinari. Cfr. Id., *Alla ricerca di un altro sguardo*, «Art'O», n. 0, aprile 1998.

<sup>12</sup> Il termine dà il titolo a un articolato progetto, nato come network ed evoluto poi in festival, accompagnato da una serie editoriale, a cura di Paolo Ruffini, titolata appunto *Iperscene*.

<sup>13</sup> Silvia Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», VII, 2 (2012), pp. 359-375.

<sup>14</sup> Oliviero Ponte Di Pino, *Il teatro 2.0 ai tempi di Facebook*, «Ateatro», n.127, 14 luglio 2010, <<http://www.ateatro.it/webzine/2010/07/14/il-teatro-2-0-al-tempo-di-facebook/>> (consultato in data 26/08/18)

<sup>15</sup> Matteo Antonaci, Introduzione, in Matteo Antonaci e Sergio Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3: Anagor; Codice Ivan, CollettivO CINETICO, Opera, Alessandro Sciarroni*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2017, pp. 9-19 e Sergio Lo Gatto, *What you see is what you get* (WYSIWYG), in Ivi, pp. 21-30.

<sup>16</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in Aa. Vv., *Le forze in campo, Per una nuova cartografia del teatro*, Mucchi, Modena 1986, p. 33.

<sup>17</sup> Si fa qui riferimento in particolare all'espressione “Nuovo Teatro” così come viene formalizzata da Marco De Marinis in *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000. Per un'ulteriore e più approfondita disamina sulla nozione di Nuovo Teatro in questo contesto si veda: Valeria Screpis, *Strategie economico-organizzative e tendenze estetiche della nuova scena teatrale italiana* cit., pp. 14-18.

<sup>18</sup> Japoco Lanteri (a cura di), *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, in Id., *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009, p. 11.

<sup>19</sup> Silvia Mei, *Disambiguazione* cit., p. 10.

andando così a indicare in modo complessivo, e al tempo stesso meno delimitato, l'insieme di arti performative che costituiscono lo scenario teatrale contemporaneo; sulla stessa linea di pensiero si pone la scelta del plurale 'teatri': la varietà delle tendenze espresse dai nuovi artisti, che si manifesta in una molteplicità di formati, linguaggi e contenuti, renderebbe inesatto il riferimento a un unico 'teatro degli anni Zero'.

Gli estremi cronologici indicati in apertura (2000-2014) devono essere intesi come date simboliche e approssimative, in particolare per quanto riguarda il 2000, scelto più per il valore emblematico della data stessa che, di fatto, segna l'inizio di una nuova epoca storica.<sup>20</sup>

Nel corso di questo quindicennio si assiste a una prima fioritura di nuovi gruppi, tra il 2000 e il 2007;<sup>21</sup> una seconda ondata avviene tra il 2007 e il 2015, negli anni in cui le compagnie nate nella prima parte del decennio raggiungono la propria maturità artistica e si accingono ad affrontare produzioni più imponenti, sia dal lato delle estetiche che da quello dei mezzi necessari all'allestimento.<sup>22</sup> Il 2007, anno spartiacque, rappresenta anche un importante momento di svolta che sancisce l'apertura verso la giovane scena emergente da parte di alcuni tra i più importanti festival italiani attivi nell'area della ricerca nazionale e internazionale, tra cui il Festival di Santarcangelo.

Il 2014, provvisoria tappa conclusiva di questo percorso, è un anno segnato da alcuni eventi significativi. Sul fronte estetico, alcune compagnie protagoniste della nuova scena vivono un momento di riconfigurazione interna, che in alcuni casi conduce al totale abbandono dell'attività teatrale e/o allo scioglimento del gruppo. È il caso di Santasangre,<sup>23</sup> Codice Ivan<sup>24</sup> e Pathosformel, il cui ritiro, in particolare, avviene in modo così emblematico, e coerente con il loro percorso di ricerca sulla

<sup>20</sup> Questa stessa scansione temporale è proposta anche da Mauro Petruzzello, contestualmente a una attenta disamina del panorama dei teatri anni Zero nel primo quindicennio del Duemila, in Id., *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, in «Acting Archives Review», IV, 8 novembre 2014, <www.actingarchives.it>.

<sup>21</sup> Tra il 2000 e il 2001 si formano Anaagor (Castelfranco Veneto), Cosmesi (Udine), Ooffouro (Cagliari) e Santasangre (Roma); nel 2003 esordiscono Roberto Corradino/Reggimento Carri (Altamura) e i Quotidiana.com (Rimini); una vera esplosione si verifica nel 2004 con la nascita di Città di Ebla (Forlì), gruppo nanou (Ravenna), Menoventi (Forlì), Muta Imago (Roma), Pathosformel (Venezia) e Teatro Sotterraneo (Firenze); segue nel 2005 l'esordio di Fagarazzi&Zuffellato (Vicenza) e Orthographe (Ravenna); nel 2006 di Babilonia Teatri (Verona), Opera (Umbria) e Sineglossa (Ancona).

<sup>22</sup> Nel corso del 2007 esordiscono, o si affermano definitivamente, Alessandro Sciarroni (Benedetto del Tronto), Collettivo CineticO (Ferrara), Dewey Dell (Cesena), Fibre Parallele (Bari), TeatrInGestAzione (Napoli), Zaches Teatro (Firenze); nel 2008 è la volta di Codice Ivan (Umbria); nel 2010 di ErosAntEros (Ravenna).

<sup>23</sup> Il gruppo inizia a scomporsi nel 2013; l'ultima produzione del collettivo romano è *K|A Konya*, del 2014, e deve la propria ideazione ai soli Diana Arbib e Dario Salvagnini.

<sup>24</sup> La compagnia si scioglie ufficialmente nel 2015.

progressiva sparizione del corpo, da sembrare una conferma ai dubbi sollevati da alcuni osservatori sull'imminente esaurirsi del fenomeno anni Zero. Si avverte in parte un «riassorbimento delle istanze maggiormente innovative»,<sup>25</sup> in parte la tendenza a una cristallizzazione di 'maniera'. Roberta Ferraresi, in un recente articolo, rileva come, forse anche in conseguenza delle mutate condizioni produttive, «si assiste a una diffusa maturazione delle intuizioni con cui i Teatri Duemila si erano posti all'attenzione nazionale: sembra che ciascuno abbia approfondito e verificato il proprio percorso»,<sup>26</sup> proprio in quel torno d'anni da molti interpretato come un momento di stasi.

Sul fronte istituzionale, invece, segna una svolta fondamentale la riforma del Fus (Fondo Unico per lo Spettacolo), accompagnata dal riaccendersi del dibattito politico intorno alla necessità di una legge nazionale che disciplini il settore teatrale, aprendo la strada a possibili rivolgimenti (anche radicali e ancora imprevisi) nell'assetto economico-produttivo dell'area della ricerca.

La nuova scena, nella pluralità eterogenea delle proprie declinazioni, intrattiene con la cosiddetta 'tradizione del nuovo' un rapporto ambivalente, sia nelle intenzioni programmatiche, che nella pratica estetica. I nuovi gruppi non si presentano, a differenza dei loro predecessori negli anni Ottanta e Novanta, con l'intenzione dichiarata di creare una frattura con il passato. I teatri anni Zero nascono in un contesto artistico che ha già metabolizzato le esplorazioni estetiche avvenute nei decenni precedenti e le considera pratiche consolidate e acquisite, quali ad esempio: multimedialità, pluralità dei linguaggi e dei codici, composizione dell'opera attraverso una molteplicità di drammaturgie (corpo, spazio, luce e suono), tensione alla performatizzazione, ri-negoziazione del ruolo dello spettatore e trasversalità dei generi e dei formati.

Accogliendo la partizione fatta da Marco De Marinis<sup>27</sup> del Nuovo Teatro come fenomeno scandibile in tre macro-fasi (nascita e affermazione tra anni Cinquanta e Settanta; espansione, diffusione e affermazione fino al 1985; fase post-novecentesca, dagli anni Novanta) la nuova scena può essere assimilata a pieno titolo alla definizione di Nuovo Teatro e vista come l'ultima propaggine di una stagione, dalla natura postuma ed epigonale, che trova la propria specifica tradizione nel lascito esperienziale dei gruppi protagonisti dei tre decenni antecedenti.

I nuovi gruppi operano in contiguità con le esperienze degli anni Ottanta e Novanta, con le quali condividono, come già osservato, alcuni temi d'indagine e modalità di creazione, così come alcuni aspetti formativi, produttivi e economico-organizzativi: autoformazione (vissuta come percorso identitario più che profes-

<sup>25</sup> Roberta Ferraresi, *Nuovi teatri crescono?*, «Doppiozero», 11 febbraio 2016, <<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/nuovi-teatri-crescono>> (consultato in data 20/10/17).

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Marco De Marinis, *Presentazione*, «Culture Teatrali», 2/3, primavera-autunno 2000, p. 8.

sionale), autonomia di gestione e produzione, indipendenza dai finanziamenti pubblici (di solito assenti o poco sistematici), esordio e circuitazione in spazi non teatrali (centri sociali, spazi autogestiti), oppure in festival dedicati alla ricerca e agli emergenti.

Allo stesso tempo, i teatri anni Zero mostrano una condivisa attitudine allo scardinamento e alla rifondazione della forma-teatro, non solo a livello estetico-linguistico. De Marinis ha evidenziato come il Novecento teatrale italiano sia attraversato da una costante tensione al superamento della forma-rappresentazione, che arriva fino ad oggi e si manifesta in special modo nella sperimentazione di procedimenti scenici e drammaturgici anti-narrativi, anti-mimetici e anti-illustrativi.<sup>28</sup> Questi elementi, propri della parte più radicale della nuova scena, sono interpretati dallo studioso come i possibili, se non probabili, sintomi di un processo di rifondazione epistemologica «del modo di pensare-fare teatro da parte delle ultime generazioni».<sup>29</sup>

In continuità con questa linea interpretativa, Silvia Mei ha proposto la definizione di ‘terza avanguardia’ per indicare un ristretto insieme di formazioni artistiche<sup>30</sup> di inizio Duemila. Nelle radicali innovazioni estetiche introdotte da questi gruppi sarebbe possibile leggere i segnali di una nuova stagione teatrale, la quale, «nel segno di quella rottura e di quella discontinuità delineatasi a partire dagli anni Ottanta»<sup>31</sup>, porterà a un definitivo scardinamento degli statuti del teatro novecentesco e alla definizione di un nuovo corso, non più inscrivibile come ulteriore evoluzione del fenomeno del Nuovo Teatro.

## 2. La nuova scena e il sistema teatrale italiano

Nel 2009 Jacopo Lanteri, nella sua introduzione a *Iperscene 2*, invitava il lettore a soffermarsi sulle differenze osservabili tra i gruppi oggetto di quel volume, perché «solo così potrà essere restituito un panorama [...] rappresentativo dell’oggi».<sup>32</sup> A mio avviso, tuttavia, per quanto eterogenei, i teatri anni Zero mostrano fattori comuni, in base ai quali è possibile individuare tendenze condivise, che si dimostrano tanto più rilevanti nel momento in cui si tratta di punti di tangenza fra traiettorie altrimenti autonome e indipendenti. Divergenze e somiglianze, sia a livello estetico sia gestionale, contribuiscono a delineare profili multipli ma sovrapponibili, di questa nuova scena, evidenziandone le caratteristiche e delimitandone i confini.

<sup>28</sup> Cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp 25-44.

<sup>29</sup> Ivi, p. 352.

<sup>30</sup> Le compagnie cui la studiosa si riferisce principalmente sono: Muta Imago, Santasangre, Zaches Teatro, Ortographe, gruppo nanou, Città di Ebla, Pathosformel, Opera, Teatropersona, Anagoor.

<sup>31</sup> Silvia Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana* cit., p. 362.

<sup>32</sup> Jacopo Lanteri, *Iperscene 2* cit., p. 11.

Dal punto di vista estetico-formale è possibile individuare due fondamentali macro aree in cui si muovono i nuovi gruppi: una più performativa e legata all' esplorazione della corporeità, l'altra più vicina alla forma-teatro tradizionalmente intesa<sup>33</sup>. All'interno di queste due partizioni generali, le singole formazioni si collocano lungo uno spettro suddiviso secondo vari livelli di performatività, da un lato, e di teatralità, dall'altro, andando da un massimo grado di astrazione del movimento, della danza e dello spazio (si pensi alla «fisicità complessa»<sup>34</sup> di Rhuena Bracci di gruppo nanou o alle architetture di *Cosmesi*, veri e propri organismi-scena)<sup>35</sup> a un progressivo riavvicinamento al teatro *tout court*, attraverso le diverse gradazioni di una scrittura scenica che mette in primo piano le drammaturgie dello spazio (che diventa esso stesso elemento significante, come in *Pharmakos – embrione*, *Wunderkammer* di Città di Ebla); del corpo (esibito e forzato nelle performance di *body art* dei Santasangre agli esordi; negato o nascosto nell'opera di Muta Imago; esiliato e sostituito da simulacri, marionette e ombre nel lavoro di Pathosformel, Ortographe, Opera e Zaches Teatro), del suono e della luce (elementi che non solo conducono, ma diventano essi stessi l'azione), fino a incontrare nuovamente i tradizionali elementi del teatro: la parola, il testo, la regia, la recitazione. Se dal lato della performance la tendenza è quella di superare la forma-teatro; dal lato della 'teatralità' si assiste al tentativo di rinnovare la rappresentazione dall'interno e attraverso i suoi elementi costitutivi. Esempari in questo senso sono i 'blob teatrali' di Babilonia Teatri, in cui gli attori non recitano una parte, non impersonano qualcuno, non interpretano stati d'animo e non raccontano una storia. Un altro esempio possibile è dato da alcuni spettacoli di Menoventi (*In Festa!*, *InvisibilMente*, *Postilla*, *Perdere la faccia*), nei quali il gruppo sperimenta le possibili declinazioni del meta-teatrale e del teatro-nel-teatro, in un complesso gioco di squadernamento dei meccanismi tipici della macchina teatrale (che qui assurge a metafora della realtà stessa, provocando lo spettatore a mettere in discussione la propria percezione di sé e del mondo).

Dalla biografia dei protagonisti della nuova scena emerge l'assenza di un centro di irraggiamento: artisti e compagnie provengono in modo irregolare da tutto il territorio nazionale; condividono, invece, più o meno lo stesso dato anagrafico: hanno tutti tra i venticinque e i trent'anni (fanno però eccezione i giovanissimi

<sup>33</sup> Si fa, sia qui che successivamente, riferimento a una partizione proposta da Lorenzo Donati in occasione della tavola rotonda *Interscenario* e in seguito, mi sembra, arricchita e precisata. Cfr. Lorenzo Donati, *Interscenario. Resoconto della tavola rotonda*, in Cristina Valenti (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Titivillus, (Corazzano) Pisa 2010, p. 148 e Lorenzo Donati, *Romagna anni Zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio*, «Culture Teatrali», n. 24 cit., pp. 78-81.

<sup>34</sup> Mauro Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, in *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, a cura di Idem, Editoria&Spettacolo, Roma 2007, p. 15.

<sup>35</sup> Eva Geatti, *Intervista*, in *Ivi*, p. 58.

Dewey Dell)<sup>36</sup>. Anche dal punto di vista dei percorsi formativi e dei retroterra culturali sembra mancare un comune denominatore: i componenti dei nuovi gruppi vantano una formazione multidisciplinare, spesso autodidatta, frammentaria e non convenzionale, maturata attraverso modalità diseguali, arrivando così a coprire un ventaglio quanto mai disparato di ambiti e conoscenze. Una pluralità di saperi che concorre nel determinare, oltre alla varietà dei linguaggi e delle linee estetiche, anche la diversità di forme organizzative scelte dai gruppi, molti dei quali non si riconoscono nella classica compagnia teatrale e per questo scelgono la conformazione del collettivo (Santasangre, Teatro Sotterraneo), o del ‘progetto’ (Città di Ebla), o ancora del ‘gruppo di ricerca’ (Opera). Quelle degli anni Zero sono, in genere, formazioni composte da pochi membri, spesso coincidenti con i fondatori, a cui si aggiungono a volte elementi subentrati in seguito, che ne costituiscono il nucleo forte e stabile, mentre i collaboratori esterni si alternano a seconda dei progetti. All’interno di questa particolare configurazione il modello di funzionamento tipico delle compagnie del teatro di regia non sussiste,<sup>37</sup> così come non ne sono riprodotte la gerarchia o la struttura organizzativa: spesso è rifiutato il concetto stesso di regia, sostituito da quello di ideazione.<sup>38</sup>

Sul piano gestionale<sup>39</sup>, i teatri di inizio Duemila condividono un insieme di prassi e strategie: la circuitazione prevalente (se non esclusiva) in rassegne e festival dedicati alla scena *off*, spesso organizzati dalle compagnie stesse; la diffusa pratica delle residenze artistiche, di cui i gruppi in alcuni casi sono diretti organizzatori; la sperimentazione di nuove modalità organizzative e produttive. Infatti, con i nuovi gruppi, nascono e si sviluppano, approdando a risultati più o meno positivi, svariate forme alternative di collaborazione e di sostegno, in tutti gli ambiti del settore teatrale: organizzativo, produttivo, distributivo e promozionale. In particolare, si

<sup>36</sup> Ulteriore elemento di eccezionalità, nel caso di Dewey Dell, è l’essere stata fondata, nel 2007, da tre fratelli figli d’arte (Agata, Demetrio e Teodora Castellucci, insieme ad Eugenio Resta) in una scena che tende a rifiutare le generazioni dirette, ossia la trasmissione del mestiere teatrale di padre in figlio.

<sup>37</sup> Si fa qui riferimento alla modalità di creazione tipica nel teatro di regia, in cui gli attori sono gli esecutori delle direttive del regista, unico autore dello spettacolo.

<sup>38</sup> Il termine “ideazione” ricorre nei crediti delle teatrografie di Santasangre, Città di Ebla e Muta Imago; nel caso di quest’ultima, in particolare, è presente anche il termine ‘regia’, talvolta le due funzioni coincidono nella stessa persona, altre volte l’ideazione è condivisa da più membri del gruppo, mentre la funzione della regia è affidata a una persona sola (Claudia Sorace); una simile divisione si riscontra anche in ErosAntEros. Sulla stessa linea di pensiero si collocano altre scelte terminologiche, ugualmente determinanti: “invenzione” (Alessandro Sciarroni); “cura della visione” (Opera e TeatrInGestAzione); “concept”, “metodo” e “design” (CollettivO CineticO); “creazione collettiva” (Codice Ivan e Teatro Sotterraneo); “creazione” (Dewey Dell). Infine, c’è anche chi, come Babilonia Teatri, si limita all’indicazione “di e con”.

<sup>39</sup> Per un quadro generale e maggiori approfondimenti rispetto alle questioni gestionali del settore teatrale, non solo della ricerca, nel periodo considerato si veda: Mimma Gallina, *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, FrancoAngeli, Milano 2016.



diffonde la tendenza a costruire reti, sia tra artisti sia tra operatori e perfino tra critici (è il caso di Rete Critica). Le reti rispondono sia alla condivisa istanza comunitaria espressa da questa scena, sia alla necessità di fronteggiare le difficoltà del mercato culturale: crescita dell'offerta a fronte di una domanda stagnante o in calo, ristrettezza delle risorse disponibili, contrazione del finanziamento pubblico. Operare in rete consente ai soggetti coinvolti di unire le forze e distribuire i costi; inoltre, la costituzione dei *network* accelera e ottimizza la circolazione dell'informazione, intesa sia come *know how* sia come capitale relazionale: l'elemento interpersonale, che le reti potenziano, assolve anche a una funzione auto-promozionale, mettendo in contatto tra loro i vari agenti del mercato teatrale (artisti, operatori e critici) e sollecitando la creazione di rapporti collaborativi tra gli stessi.

In questo sistema organizzativo, i festival e le residenze svolgono una funzione centrale, configurandosi come tappe dello stesso circuito, centri stanziali nel panorama artistico del teatro di ricerca, caratterizzato dal nomadismo e contrapposto alla stabilità del sistema dei Teatri Stabili e degli Stabili di Innovazione<sup>40</sup>. I festival, soprattutto, si confermano come motori propulsori dell'innovazione e centri di aggiornamento rispetto alle ultime novità in ambito teatrale e performativo; inoltre, è interessante notare come la fioritura dei nuovi gruppi sia coincisa con un'altrettanto prolifica nascita di nuovi festival. Le residenze svolgono, invece, una funzione fondamentale all'interno del processo creativo e produttivo, strutturandosi come essenziali momenti di ricerca, incubazione, e confronto, oltre a offrire sostegno materiale alla produzione artistica.

Sul piano istituzionale, il sistema teatrale di inizio Duemila si caratterizza per una diffusa instabilità<sup>41</sup>, per la frammentarietà del quadro normativo di riferimento e per le crescenti difficoltà economiche. In particolare, nel primo decennio del Duemila, si riaccende il dibattito politico intorno ad alcune questioni fondamentali, e in parte tuttora irrisolte, per il settore teatrale: la divisione di funzioni e competenze tra stato e regioni, in una prospettiva di incremento del decentramento<sup>42</sup>; le modalità di gestione del contributo pubblico allo spettacolo; la necessità di una legge nazionale per il teatro che determini un chiaro quadro normativo complessivo.<sup>43</sup> A questa

<sup>40</sup> Con l'entrata in vigore del Decreto Ministeriale del 1° luglio 2014, le categorie indicate non esistono più, sostituite da Teatri Nazionali e Teatri di rilevante interesse culturale. Nonostante questa precisazione, non cambia la sostanza della situazione descritta. Cfr. Graziano Graziani, *Il teatro come ecosistema*, in Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, L'arboreto, Mondaino 2015, p. 213.

<sup>41</sup> Ne è esempio emblematico l'articolata vicenda dell'Ente Teatrale Italiano, commissariato dal 1993 al 2001 e poi improvvisamente sciolto nel 2010.

<sup>42</sup> Le regioni hanno svolto e continuano a svolgere un ruolo fondamentale, che influisce in modo decisivo sull'andamento del settore, sia in senso positivo che negativo, determinando una generalizzata condizione di sperequazione.

<sup>43</sup> L'emanazione del Decreto Ministeriale n. 71 del 1° luglio 2014 e l'approvazione, nel novembre del

condizione di incertezza istituzionale e legislativa, si aggiunge nel 2008 la crisi finanziaria globale, che aggrava ulteriormente il processo, attivo già dalla fine degli anni Ottanta, di stagnazione e, poi, progressiva contrazione della spesa pubblica per la cultura in generale,<sup>44</sup> e per lo spettacolo dal vivo in particolare.<sup>45</sup>

In questo scenario così instabile e dinamico, i tradizionali modelli produttivi e gestionali risultano insufficienti, se non inadatti, a rispondere alle istanze dell'attualità e alle esigenze prodotte dai nuovi paradigmi estetici. La capacità di elaborare strategie e modalità operative in grado di adeguarsi ai mutamenti in atto, ma coerenti con la propria visione poetica, diventa un elemento fondamentale di valutazione dell'operatività delle compagnie della nuova scena. Analizzando le

2017, del disegno di legge «Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia» rappresentano i più recenti e concreti esiti di questo processo, ancora in via di sviluppo. In particolare, il decreto del 2014 rappresenta una tappa fondamentale nel percorso di trasformazione del settore teatrale in Italia, poiché ridefinisce completamente la classificazione dei soggetti teatrali e introduce importanti novità, quali la triennialità, l'ambito multidisciplinare, le residenze artistiche e le azioni trasversali. È importante sottolineare come l'evoluzione istituzionale del settore teatrale vada di pari passo con i provvedimenti relativi al sostegno pubblico, sia nazionale che locale e ricordare che l'azione contributiva è stata per lungo tempo la principale attività normativa svolta dallo stato nei confronti di questo comparto.

<sup>44</sup> Cfr. Dipartimento della Ragioneria generale dello Stato-Ministero dell'economia e delle finanze, *La spesa dello stato dall'unità d'Italia. Anni 1862-2009*, RGS-MEF, gennaio 2011, in particolare la tavola 20 – Spese del bilancio dello Stato per categoria funzionale. Anni 1862-2009, i cui dati evidenziano come, a partire dalla fine degli anni Settanta, la percentuale sul totale della spesa pubblica destinata al settore "Istruzione e cultura" subisca un drastico e progressivo ridimensionamento: dal 19,2% del 1970 al 7,2% del 1995, assestandosi intorno all'8-9% di media tra il 1980 e il 2009. Documento consultabile on-line sul sito del Dipartimento della Ragioneria generale dello Stato, <[http://www.rgs.mef.gov.it/\\_Documenti/VERSIONE-I/Pubblicazioni/Studi-e-do/La-spesa-dello-stato/La\\_spesa\\_dello\\_Stato\\_dall\\_unit\\_d'Italia.pdf](http://www.rgs.mef.gov.it/_Documenti/VERSIONE-I/Pubblicazioni/Studi-e-do/La-spesa-dello-stato/La_spesa_dello_Stato_dall_unit_d'Italia.pdf)> (consultato in data 26/08/18).

<sup>45</sup> Il Fondo Unico per lo Spettacolo, ad esempio, segue, nel corso dei primi anni Duemila, un andamento irregolare, alternando anni di contrazione ad altri di faticoso recupero: a partire dal 1997, infatti, lo stanziamento per il FUS (calcolato a prezzi correnti) cresce gradualmente sino al 2001, anno in cui raggiunge il valore più alto (oltre i 530 milioni di euro contro i 357 del 1985), per poi subire una progressiva riduzione fino al 2006, tra il 2007 e il 2008 si assiste ad un rapido quanto effimero aumento, poiché dal 2009 al 2013 (in cui lo stanziamento è pari a circa 389 milioni) l'andamento scende nuovamente senza più registrare incrementi significativi. Considerando il solo settore teatrale, tra il 2006 e il 2013 il valore in prezzi costanti dello stanziamento per le attività teatrali di prosa subisce un calo del 27,91%. Negli ultimi anni il Fondo ha registrato un progressivo incremento. Nel 2015 lo stanziamento a prezzi correnti registra un aumento dello 0,72% rispetto all'anno precedente e dell'11,76% rispetto al 1985, mentre il valore reale delle dello stanziamento, dopo essere sceso del 24,61% tra il 2008 e il 2013, torna a salire con un aumento, rispetto all'anno precedente, del 3,50% nel 2014 e dello 0,79% nel 2015. Inoltre, bisogna tenere presente che, in base alle disposizioni contenute nella legge approvata a novembre 2017, questo incremento è destinato ad aumentare. Cfr. Osservatorio dello Spettacolo-Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 2013* e *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 2015*, Mibac, Roma 2016.

quattro compagnie in oggetto, come vedremo, questa capacità emerge attraverso alcuni parametri significativi: attitudine imprenditoriale, capacità di reperire risorse diversificate, innovatività e flessibilità gestionale.

### 3. *Divergenze e tratti comuni*

Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi e TeatrInGestAzione costituiscono un campione volutamente eterogeneo: esclusa la concomitanza temporale, queste realtà si distinguono per formazione, poetica, appartenenza regionale, modalità creative, produttive e gestionali. Allo stesso tempo, però, mostrano rilevanti fattori in comune.

Sul fronte delle divergenze, tralasciando quelle estetiche (che, come si è detto, sono cifra costitutiva della nuova scena),<sup>46</sup> di particolare interesse si rivela la diversa provenienza geografica, che pone in rilievo, confermandola, la decisiva importanza dell'azione istituzionale, in particolare delle regioni, nell'influenzare le possibilità di accesso e la disponibilità delle risorse a sostegno dell'attività artistica. Menoventi si dice<sup>47</sup> beneficiaria degli effetti, tuttora attivi, del fenomeno noto come *Romagna Felix*, esito di una congiuntura particolarmente favorevole che si verificò in quest'area, nel corso degli anni Novanta, tra il fermento artistico e gli investimenti attuati nel settore artistico-culturale dalle amministrazioni locali che quel fermento hanno accompagnato e sostenuto.

Sul fronte, invece, dei fattori comuni, si riscontrano caratteristiche trasversali all'intera compagine anni Zero: centralità della ricerca artistica e influenza del processo creativo sulle scelte economico-gestionali; nucleo artistico poco numeroso;<sup>48</sup> tempi produttivi dilatati,<sup>49</sup> intenso e diretto rapporto con il proprio

<sup>46</sup> Per queste compagnie la parola è elemento fondamentale della propria poetica e portano avanti, ognuna con i mezzi espressivi e le caratteristiche stilistiche che gli sono proprie, una sperimentazione che mira a rinnovare la tradizionale forma-teatro senza scardinarne gli elementi costitutivi.

<sup>47</sup> Intervista a Gianni Farina, a mia cura, avvenuta via Skype il 26 luglio 2017. Le successive dichiarazioni di GF riportate nell'articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

<sup>48</sup> La presenza di un nucleo artistico piccolo, ma altamente coeso, intorno al quale si dispiegano, secondo differenti gradi di coinvolgimento, una serie di figure secondarie costituisce una struttura "ad atomo", comune a tutte e quattro le compagnie qui analizzate. È questa configurazione a stabilire un punto di tangenza tra queste formazioni, più che il fatto di essere compagnie composte da un numero limitato di elementi, aspetto che varia nel tempo e risulta soggetto all'influenza di fattori interni (l'adesione a una data istanza poetica, come nel caso di Babilonia Teatri) ed esterni (la maggiore o minore disponibilità di risorse che permette o meno l'ampliamento dell'organico, come per Fibre Parallele).

<sup>49</sup> Le tempistiche produttive lunghe, con una media di uno o due anni di lavoro per la realizzazione di uno spettacolo, sono dovute sia alle esigenze fisiologiche del percorso di sperimentazione e ricerca, sia alla necessità di conciliare, spesso con difficoltà, il tempo della creazione con le altre attività che i gruppi solitamente svolgono, quali la gestione di laboratori, l'organizzazione di eventi e festival, le tournée.

territorio; sperimentazione di generi e formati. Questi aspetti coinvolgono sia il piano artistico che quello organizzativo, in un'interazione particolarmente visibile in tre fattori tipici della nuova scena e condivisi dalle quattro compagnie analizzate:

1. la diffusione della forma-progetto, ossia di una modalità di ideazione insieme artistica e gestionale in base alla quale il processo creativo è impostato secondo procedure tipicamente progettuali: identificazione del proprio obiettivo, individuazione dei vincoli temporali ed economici, pianificazione delle azioni da compiere, ricerca delle risorse necessarie alla realizzazione. L'impostazione progettuale deriva inizialmente dal contesto economico in cui le compagnie operano, soprattutto poiché è esplicitamente richiesta dai bandi che permettono l'accesso ai finanziamenti (principale forma di sostegno per la maggioranza dei gruppi anni Zero); allo stesso tempo, il progetto ha informato di sé il modo in cui la compagnia concepisce se stessa, la propria struttura e il proprio percorso artistico; in questo senso mi sembra che la forma-progetto sia passata da essere uno strumento, una mera modalità operativa, a una vera e propria *forma mentis*;

2. l'attitudine a concepire la propria produzione complessiva come un corpus unitario, in un'ottica di repertorio poco diffusa nel panorama teatrale nostrano, soprattutto al di fuori dell'area della ricerca. I teatri anni Zero non solo mostrano particolare attenzione all'organicità dell'insieme delle proprie produzioni, ma anche l'intenzione di intervenire attivamente nel processo di interpretazione e storizzazione della propria opera. Ne sono un esempio lo spettacolo antologico *The best of* (2010) di Babilonia Teatri, ricomposizione dei brani migliori estrapolati dai tre spettacoli precedenti,<sup>50</sup> e la rappresentazione, in occasione del decennale della compagnia, dell'intero repertorio di Fibre Parallele, con un diverso spettacolo a sera per dieci sere consecutive;

3. la sperimentazione di generi, forme e formati alternativi per le proprie performance, che porta gli artisti a realizzare prodotti altri rispetto allo spettacolo teatrale tout court. Il già citato *The best of*, ad esempio, si presenta come un prodotto inusuale sul mercato teatrale. Altri esempi possibili sono *Postilla* (2012), di Menoventi, spettacolo per un solo spettatore alla volta, declinato in due ulteriori versioni: una in formato breve (*Cedola*) di soli venti minuti, l'altra come dramma radiofonico (*Il Contratto*); la realizzazione di spettacoli in serie, secondo un format prestabilito (così si struttura il progetto *Ascoltate!* di Menoventi); o ancora l'ideazione di installazione performative, come *MORSE . . . - - - . . .* (2012) che TIGA realizza come intervento *site specific* al Palazzo delle Arti di Napoli e l'audio-installazione di Babilonia Teatri *Con il mare facevamo il pane*. Non mancano esempi di eventi

<sup>50</sup> Si tratta della cosiddetta "Trilogia dell'Italietta": *made in italy* (2007, spettacolo vincitore del premio Scenario di quell'anno che porta al successo nazionale la compagnia), *Underwork* (2007) e *Pornoboy* (2008).

spettacolari, come dj-set (*noreasonight#3 la febbre del sabato sera*, Babilonia Teatri), performance di piazza (*Pinocchio de-construction*, Babilonia Teatri), serate ‘a sorpresa’ (*Tabarin citadin. Approdo per nottambuli*, progetto speciale di Menoventi per Santarcangelo Festival), letture (Menoventi ne organizza una in occasione di una colazione/degustazione presso un’azienda faentina).

Se la forma-progetto, che si sviluppa in ambito gestionale, finisce per influenzare la concezione stessa del lavoro creativo; il repertorio e la varietà dei formati costituiscono sia l’esito di un particolare processo artistico, sia la risposta alle difficoltà del mercato, permettendo la moltiplicazione delle opportunità distributive (formati brevi, scomponibili, adattabili a contesti non teatrali) e di finanziamento (intercettando contributi non rivolti unicamente all’ambito teatrale), oltre alla possibilità di riproporre lo stesso spettacolo a distanza anni.<sup>51</sup>

#### 4. Quattro profili strategici<sup>52</sup>

Babilonia Teatri presenta un profilo strategico improntato ad una visione imprenditoriale tradizionale, ma che non fa affidamento sul sostegno pubblico. L’attività principale della compagnia è la produzione di spettacoli e i suoi membri (Enrico Castellani e Valeria Raimondi, fondatori, direttori e nucleo attoriale, e Luca Scotton, tecnico di compagnia)<sup>53</sup> non svolgono altri lavori.

Il modello gestionale adottato dalla compagnia si sviluppa in relazione diretta con il delinearci della visione estetica di Raimondi e Castellani: il duo, dopo un periodo di formazione nel teatro ragazzi, decide di dedicarsi in esclusiva all’espressione della propria idea di teatro. Per questo, a differenza di molte realtà simili<sup>54</sup>,

<sup>51</sup> Sovvertendo, in un certo senso, la prassi in uso tradizionalmente nelle compagnie di giro in Italia secondo la quale, una volta terminata la tournée di un certo spettacolo, questo viene in pratica messo da parte per lasciare spazio alla produzione successiva.

<sup>52</sup> Con ‘profilo strategico’ intendo riferirmi all’insieme delle caratteristiche strutturali della compagnia, le quali comprendono: le modalità di gestione, produzione e organizzazione; gli aspetti economici e finanziari; le attività svolte dal gruppo e dai suoi membri; e, in generale, le azioni intraprese per garantire la propria sussistenza.

<sup>53</sup> Luca Scotton collabora con Babilonia Teatri dal 2007 e costituisce una presenza fondamentale non soltanto dal punto di vista dell’ideazione della componente illuminotecnica degli spettacoli della compagnia, ma anche in senso strettamente scenico: spesso è presente in scena, alla sua postazione, e compie azioni in piena vista del pubblico. Sono esempi significativi della portata di questa figura gli spettacoli in cui Scotton non appare (*The End*), o al contrario quelli in cui si espone in prima persona, al pari degli attori coinvolti (*Pinocchio*, in cui anch’egli indossa il “costume di scena”, ossia la sola biancheria intima).

<sup>54</sup> La conduzione di laboratori, in particolare, rappresenta per molte compagnie uno strumento fondamentale sia per il raggiungimento di particolari obiettivi (come consolidare il rapporto con il territorio, approfondire un’istanza formativa o pedagogica, sviluppare progetti e forme di collaborazione ecc.), sia per assicurare un’ulteriore entrata economica alla compagnia.

Babilonia Teatri non svolge laboratori o analoghe azioni collaterali, se non in modo sporadico e sempre in funzione di una precisa istanza poetica; inoltre, da circa tre anni, la gestione della parte amministrativa è stata affidata ad un ufficio esterno, così «che tutto quello che ha a che fare con la macchina [burocratica] entri il meno possibile nelle questioni di tipo artistico»,<sup>55</sup> permettendo al duo di dedicarsi senza distrazioni al lavoro creativo. La compagnia si sostiene attraverso la vendita degli spettacoli e lo sviluppo di collaborazioni nella forma della coproduzione<sup>56</sup> e, più raramente, della commissione,<sup>57</sup> sostenendo le produzioni a più livelli (contributi economici, messa a disposizione di spazi per le prove o di altre risorse umane e materiali). Babilonia Teatri non riceve finanziamenti pubblici, né a livello locale, né statale, mentre una forma di sostegno finanziaria particolarmente importante proviene dalla fondazione Alta Mane – Italia che, dal 2010, sostiene progetti culturali nell’ambito delle aree sociali più fragili e disagiate.

Sul fronte distributivo, pur avendo un ampio circuito nazionale, la compagnia attualmente ha una minore distribuzione rispetto agli esordi; non solo, come spiega Castellani, per via del venir meno del «fattore novità», ma anche in conseguenza della scelta di portare i propri progetti in luoghi che permettano di presentare il lavoro in modo adeguato, «oltre alla necessità di avere del tempo per continuare a lavorare alla creazione», in una non sempre facile ricerca di equilibrio tra l’attività creativa e quella di giro.

Fibre Parallele, fondata da Licia Lanera e Riccardo Spagnulo<sup>58</sup> nel 2007, dimostra un’attitudine imprenditoriale che la avvicina, per struttura e visione, ad una compagnia capocomicale: quella teatrale è la sola professione svolta dai suoi componenti; produzione e tournée sono le principali attività svolte; il duo fondatore (e poi la sola Lanera) svolge il ruolo di regista e capo-compagnia. Dopo i primi anni di assestamento (durante i quali la compagnia, oltre a maturare esteticamente, è cresciuta in termini sia di organico che di capacità produttiva), Fibre Parallele ha investito con decisione nel potenziamento del proprio apparato gestionale, in particolare sul lato distributivo e amministrativo, poiché fortemente intenzionata a raggiungere una certa stabilità economico-gestionale. Questo processo ha porta-

<sup>55</sup> Intervista a Enrico Castellani, a mia cura, avvenuta telefonicamente il 15 settembre 2017. Le successive dichiarazioni di EC riportate nell’articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

<sup>56</sup> Tra i molti soggetti con cui la compagnia ha collaborato in questo senso si trovano festival importanti come Operaestate Festival Veneto e il Festival delle Colline Torinesi, con i quali Babilonia Teatri intrattiene un rapporto collaborativo ormai decennale, e residenze, in particolare La Corte Ospitale.

<sup>57</sup> Esempi significativi sono il lavoro svolto con Gli amici di Luca e la Casa dei Risvegli Luca De Nigris per *Pinocchio* e con l’associazione Zerofavole per la trilogia *Inferno, Purgatorio, Paradiso*.

<sup>58</sup> Nel tempo, Lanera e Spagnulo si specializzano rispettivamente nel ruolo di regista (Lanera) e di drammaturgo (Spagnulo). Elementi fissi della compagnia sono stati anche Danilo Giuva, attore e formatore, e Antonella Dipierro, responsabile organizzativa.

to la compagnia a prendere in gestione, dal 2012, un proprio spazio culturale, in cui organizza laboratori teatrali,<sup>59</sup> seminari con artisti provenienti da tutta Italia, e residenze artistiche.

Ciò che distingue Fibre Parallele dalle altre compagnie della scena anni Zero è l'inconsueta portata dell'investimento fatto, sia sul fronte economico che organizzativo, esito di una visione manageriale chiara e a lungo termine: Lanera si definisce<sup>60</sup> un'imprenditrice e riconosce la necessità, soprattutto per i gruppi anni Zero, di elaborare strategie produttive ed economico-finanziarie tali da consentire alla compagnia di esprimere la propria visione artistica al meglio delle proprie potenzialità. In risposta a questa esigenza, le entrate sono state sempre reinvestite nella compagnia, permettendone la crescita (come organico e capacità produttiva) e lo sviluppo di forme di sostentamento ulteriori rispetto alla vendita degli spettacoli: laboratori, coproduzioni<sup>61</sup> e, più raramente, commissioni. Di particolare interesse è il caso della commissione ricevuta da Tersan Puglia, azienda leader nel settore del compostaggio che, nel settembre 2016, ha organizzato un evento di due giorni, *Naturae* – visioni artistiche tra impresa e natura, durante il quale il pubblico poteva visitare l'impianto sia attraverso la visita guidata che ne spiegava il funzionamento, sia attraverso un percorso artistico-teatrale, sperimentale e interattivo, progettato da Fibre Parallele in collaborazione con FaberLab. La compagnia allestì uno spettacolo inedito e alcune performance, per lo più fisiche, che coinvolgevano anche gruppi di venti o trenta persone, intorno al tema della natura. Lanera racconta come questa commissione, all'inizio accettata per la possibilità di rafforzare ulteriormente il legame con il proprio territorio e per l'ottimo budget messo a disposizione, si sia rivelata un'esperienza estremamente positiva e stimolante anche dal punto di vista della creazione.

Menoventi presenta un profilo imprenditoriale atipico: nel 2012, la compagnia fonda la cooperativa di compagnie E-Production, con Fanny&Alexander, gruppo nanou e ErosAntEros<sup>62</sup>. Non è casuale che il cambio gestionale avvenga nel 2012,

<sup>59</sup> I corsi di formazione teatrale hanno durata triennale e si rivolgono a persone di tutte le età, ma sopra ai 17 anni, con o senza esperienza teatrale. I docenti dei corsi sono Licia Lanera, Danilo Giuva e Mary Dipace.

<sup>60</sup> Intervista a Licia Lanera, a mia cura, avvenuta il 9 giugno 2017. Le successive dichiarazioni di LL riportate nell'articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

<sup>61</sup> Partner ricorrenti come coproduttori sono stati soprattutto il Festival delle Colline Torinesi, il Teatro Kismet Opera e il Teatro Abelianò di Bari, quest'ultimo in particolare attraverso la messa a disposizione degli spazi per le prove.

<sup>62</sup> Attualmente fanno parte di E-Production soltanto Menoventi e Fanny&Alexander. ErosAntEros ha lasciato la cooperativa per seguire un percorso indipendente, mentre per gruppo nanou si è trattato di una decisione obbligata, in conseguenza a difficoltà d'ordine burocratico e finanziario. Il nuovo decreto ministeriale (n.71/2014) distingue rigidamente tra le discipline in cui è ripartito il settore dello spettacolo dal vivo (ossia teatro, danza, musica, circo e spettacolo viaggiante) e non contempla la possibilità

anno in cui, dopo sette anni di attività e al culmine del proprio successo, Menoventi vive una fase di trasformazione: da un lato, la formazione si modifica (Alessandro Miele, fondatore insieme a Gianni Farina e Consuelo Battiston, lascia il gruppo); dall'altro, inizia un periodo (che arriva fino al 2014) di grande notorietà e intensa attività creativa e distributiva, esito in particolare della vincita di tre premi nello stesso anno.<sup>63</sup> L'adozione del nuovo modello gestionale ha coinciso, quindi, con un rinnovato desiderio di crescita, sia in senso artistico, sia in senso produttivo.

Ciò che rende E-Production una realtà unica in Italia<sup>64</sup> sono alcune caratteristiche: la scelta della forma della cooperativa tra compagnie<sup>65</sup> (che mantengono una propria autonomia formale); la condivisione totale delle risorse economiche, materiali e umane in unico bilancio; l'eterogeneità dei gruppi aderenti, non solo in termini di carriera, esperienza e peso economico, ma soprattutto perché appartenenti a settori disciplinari diversi (il che ha, però, portato all'esclusione di gruppo nanou).<sup>66</sup>

La costituzione di un ente collettivo costituisce sì una strategia economica, ma alla base di E-Production c'è anche un condiviso desiderio di confronto sia artistico che umano e la volontà di sviluppare una reale collaborazione sinergica. Menoventi ha potuto ottenere maggiori finanziamenti, disporre di una più ampia e strutturata capacità progettuale, abbattere alcuni costi; ma anche accrescere il proprio percorso artistico attraverso la condivisione di saperi e pratiche. Il passaggio alla cooperativa ha comportato un'evoluzione anche rispetto ai tempi di produzione e alla scelta dei formati: se negli anni d'esordio la maggior libertà concessa dall'auto-produzione permetteva al gruppo di non porsi il problema di individuare questi aspetti preliminarmente, oggi, dovendo rendere conto della gestione delle proprie risorse e sottostando ai vincoli produttivi imposti dal finanziamento ministeriale,

di riunire sotto un'unica gestione compagnie appartenenti a settori diversi. Di fatto, per continuare ad avere accesso al FUS, E-Production si è trovata costretta a presentare un bilancio separato da quello di gruppo nanou. In questo modo si è verificata una inevitabile scissione nella collaborazione tra le compagnie, le cui ricadute andavano al di là della sola gestione contabile e amministrativa, interessando anche gli aspetti progettuali, produttivi e artistici.

<sup>63</sup> Il Premio Rete Critica, alla sua prima edizione; il Premio Hystrio, nella categoria giovani compagnie; e il Premio Lo Straniero.

<sup>64</sup> Non mi risulta, infatti, che esistano ad oggi in Italia altre forme di associazione tra compagnie con le stesse peculiarità di E-Production.

<sup>65</sup> La cooperativa di compagnie si distingue sia dal consorzio, all'interno del quale i gruppi aderenti mantengono la propria autonomia di attività e di bilancio, sia dalla forma cooperativa *tout court*, che riunisce singoli individui in un unico ente collettivo, mentre nel caso in oggetto si tratta di gruppi che mantengono una propria individualità, anche produttiva e progettuale.

<sup>66</sup> Vedi nota n. 43. È interessante notare, a questo proposito, la diversa posizione delle altre istituzioni che finanziano E-Production, ossia la regione Emilia Romagna, il comune di Ravenna e il comune di Faenza, i quali non fanno distinzioni tra le attività svolte dalla cooperativa, siano queste relative all'attività teatrale, musicale o di danza.



queste decisioni sono affrontate già in fase di progettazione.<sup>67</sup> Menoventi circuita soprattutto in festival e rassegne, per lo più orientati esclusivamente verso la scena contemporanea; inoltre, con E-Production, organizza e svolge svariate attività di produzione, programmazione e organizzazione culturale, non solo in ambito teatrale, ma anche musicale e performativo, tra cui il festival Fèsta, che riunisce in un'unica cornice performance di teatro e danza contemporanei, mostre e installazioni, dj-set e incontri. Infine, fa parte dell'associazione culturale Wam, con la quale organizza l'omonimo festival faentino, Wam!, progetto multidisciplinare che si propone di mettere in relazione tra loro alcuni spazi e soggetti culturali della città di Faenza.

TeatrInGestAzione, infine, presenta un profilo peculiare, rispetto allo scenario teatrale contemporaneo: in conformità con l'istanza etico-sociale, da cui muove la poetica stessa della compagnia, TIGA ha sviluppato specifiche modalità operative improntate alla povertà di mezzi e fondate sui principi del dono e della relazione.

Tiga si definisce un organismo dinamico di artisti, che varia in base al progetto in corso,<sup>68</sup> riunito attorno al nucleo costituito da Anna Gesualdi e Giovanni Trono, fondatori e direttori artistici della compagnia. Entrambi attori, formatori e pedagoghi, condividono l'ideazione degli spettacoli (sebbene Gesualdi ricopra più spesso una funzione registica).<sup>69</sup> La tendenza del gruppo è quella di ridurre al minimo i costi di gestione, svolgendo internamente tutte le mansioni (organizzative, amministrative, tecniche e promozionali). Il duo conduce un'intensa attività pedagogica, in varie forme: laboratorio in carcere, training quotidiano, master class, la quale è parte integrante della pratica teatrale sviluppata da Tiga e che costituisce la fase preliminare ed essenziale della produzione artistica. I percorsi formativi e i laboratori sono un'entrata economica importante, ma il movente principale che li determina è intrinseco all'esistenza stessa della compagnia.

<sup>67</sup> Quando è stato possibile disporre di risorse più ampie, e se il progetto a livello artistico lo richiedeva, la compagnia ha volentieri realizzato allestimenti più impegnativi, sia come ensemble che come scenotecnica; ne è un esempio la produzione, sostenuta da ERT e dal progetto europeo Prometeo, dello spettacolo *L'uomo della sabbia*. La scelta del formato seriale, nei casi di *Survivre* e di *Ascoltate!*, si colloca in questa stessa ottica che tenta di coniugare virtuosamente esigenze artistiche e strategia produttiva.

<sup>68</sup> Tra i collaboratori stabili della compagnia ci sono: Loretta Masiti, drammaturga; Alessia Mete, attrice; Camilla Stellato, con mansioni principalmente organizzative e amministrative; Anna Estdahl, addetta alla distribuzione; e, infine, Marzia Macedonio, che collabora a livello organizzativo, dopo aver seguito per anni il lavoro della compagnia come partecipante ai laboratori.

<sup>69</sup> Al termine "regia", tuttavia, Gesualdi e Trono preferiscono la definizione più informale di occhio esterno, scelta che viene ribadita anche nei crediti dei loro spettacoli, in cui sono utilizzate le espressioni "cura della visione" e "itinerari drammaturgici". intervista a Anna Gesualdi e Giovanni Trono, a mia cura, avvenuta via Skype il 15 luglio 2017. Le successive dichiarazioni di AG e GT riportate nell'articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

Lo stesso principio è alla base dell'organizzazione di *Altofest – International Contemporary Live Arts Fest*, festival multidisciplinare nato nel 2011, che costituisce una realtà unica non solo in Italia, ma anche all'estero.<sup>70</sup> La formula proposta da *Altofest*, con i suoi elementi di innovazione ma anche di radicalità, rappresenta l'esempio più emblematico della visione etica e artistica di Tiga: *Altofest* si configura, infatti, come un'opera-contenitore,<sup>71</sup> nella cui struttura si riflette, attuata, l'ideologia stessa della compagnia. Il concetto di dono investe l'intero festival e ne determina i meccanismi: i cittadini 'donatori di spazio', mettono a disposizione un luogo (spesso è la propria abitazione, ma può essere anche un altro spazio, ad esempio un negozio), perché vi si svolga un evento scenico, accogliendo il pubblico al momento della rappresentazione. Agli artisti, selezionati attraverso bando, è chiesto di proporre una propria opera di repertorio adattata al luogo a disposizione. Obiettivo ultimo della manifestazione è, in questo senso, la creazione di relazioni: tra le persone che partecipano al festival, costituendo una vera e propria comunità, riunita attivamente intorno all'atto artistico; ma anche tra questa comunità, ristretta e temporanea, e la città che la accoglie, i suoi luoghi e i suoi abitanti. Tutti gli eventi di *Altofest* sono a ingresso gratuito, sebbene il progetto sia quasi completamente autofinanziato, ad esclusione di un piccolo sostegno che il festival percepisce dall'Aeroporto Internazionale di Napoli e da due esercizi commerciali locali.

Gesualdi e Trono dichiarano di non considerare la propria attività teatrale un lavoro, inteso come attività svolta a scopo economico, ma un mestiere: riconoscono la propria professionalità, ma intendono svincolare l'atto artistico dal concetto di 'merce'. Per questo, svolgono un'attività lavorativa secondaria, affittando le stanze del proprio appartamento. Oltre alle risorse personali dei membri, Tiga finanzia i propri progetti con i laboratori, la vendita degli spettacoli e, in rari casi, grazie a contenuti contribuiti da parte di enti e istituzioni, per lo più ottenuti via bando. Il gruppo non percepisce finanziamenti da parte di comune, regione e ministero.

In ultima analisi, è interessante notare come, di base, i modelli produttivi adottati dalle quattro compagnie si sviluppano contestualmente all'elaborazione della poetica e delle modalità creative di ogni gruppo, secondo linee di principio

<sup>70</sup> Nel 2017 *AltoFest* ha vinto l'EFFE Awards, premio biennale assegnato da EFFE (Europe for Festivals, Festivals for Europe), associazione europea con sede a Bruxelles volta alla valorizzazione dei festival in Europa attraverso l'assegnazione di premi e riconoscimenti di qualità a quelle realtà che presentino un alto profilo artistico, coniugando l'attenzione al proprio territorio ad una visione globale. Il premio è stato istituito nel 2015, tra i vincitori della prima edizione si trova il Festival di Santarcangelo, il maggiore festival internazionale di arti sceniche in Italia. Ulteriori informazioni sono reperibili sul sito dell'associazione: <<http://www.effe.eu/effe-awards-2017>> (consultato in data 26/08/18).

<sup>71</sup> Per Gesualdi e Trono il concetto di opera teatrale si estende ben al di là dello spazio della rappresentazione e arriva a comprendere le fasi dell'ideazione e dell'allestimento, così come i momenti di pausa e, infine, le riflessioni e le emozioni del pubblico, a spettacolo concluso. In questa prospettiva, anche *Altofest* è considerato come un'opera artistica a tutti gli effetti, in forma di festival.

riscontrabili sin dagli anni di esordio e che vanno via via sempre più delineandosi. Decisioni di crescita, di cambio gestionale e di potenziamento dell'investimento si verificano per ognuna delle realtà al raggiungimento di una maggiore maturità artistica e stabilità organizzativa; mentre a livello finanziario giocano una parte importante, come si è visto, la diversa offerta da parte delle amministrazioni locali e la capacità (reale o percepita) di far fronte alle richieste ministeriali.

Gli strumenti adottati dalle quattro realtà in parte coincidono con quelli sperimentati in passato dai protagonisti del teatro di ricerca, in particolare nei decenni Ottanta e Novanta; in parte si tratta di modalità tipiche dell'ambito teatrale (anche nell'aria della stanzialità, penso ad esempio al finanziamento ministeriale). Come si è visto, dal punto di vista dell'eredità artistica i teatri anni Zero hanno maturato le proprie poetiche muovendo da un retroterra estetico dato per acquisito, che hanno contribuito a rinnovare sviluppandone le istanze o agendo in direzione di un superamento delle stesse. Ritengo che qualcosa di simile sia avvenuto in ambito economico-organizzativo e che gli elementi di novità apportati dai nuovi gruppi debbano essere ricercati, in particolare, nell'approccio alla relazione tra dimensione artistica e economico-organizzativa. Ciò che emerge osservando le quattro compagnie è, in particolare, la necessità da loro espressa di anteporre le scelte artistiche alle logiche economiche. Questa esigenza è affrontata attraverso la ricerca di un costante equilibrio tra istanza creativa e fabbisogno economico, che permetta la sopravvivenza del gruppo senza comprometterne la visione estetica. Ne risulta un approccio al lavoro creativo in cui i due piani, artistico ed economico-organizzativo, non risultano semplicemente interconnessi, ma si rispecchiano l'uno nell'altro. Gli esiti di questo approccio si manifestano, in particolare, nella forma-progetto: il gruppo stesso è considerato come un macro-progetto a lunghissima scadenza, al cui interno ricadono tutte le altre attività svolte, che a loro volta si configurano secondo una struttura progettuale, ciò vale per gli spettacoli (che possono venire accorpati in progetti più ampi: trilogie, serie ecc.), per l'attività laboratoriale e per quella organizzativa. A fronte di questa estensione della mentalità progettuale al lavoro creativo, infine, vorrei sottolineare come si stia assistendo anche ad un'investitura artistica del lavoro organizzativo, di cui un esempio, meritevole di maggiori approfondimenti, è l'idea che anche la programmazione, di un festival o di una rassegna, produca un'opera d'arte.