



Università di Napoli L'Orientale

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

XXXVII ciclo di Dottorato

Dottorando: Neri Jacopo

Tutor: Prof.ssa Fabiana Sciarelli

Matricola: DLLC/00126

SSD: L-ART/05

PER UN TEATRO ABITATO

Storia, fenomenologia e orizzonti delle residenze teatrali in Italia

INDICE DEI CONTENUTI

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 – STORIA DELLE RESIDENZE ARTISTICHE	4
1.1. Il problema delle definizioni	5
1.2. <i>Mecenatismo cortese</i>	6
1.3. <i>Grand Tour</i>	7
1.4. <i>Colonie rurali europee (I generazione)</i>	9
1.5. <i>Colonie rurali europee (II generazione)</i>	10
1.6. <i>Colonie rurali americane</i>	13
1.7. <i>Consolidamento della residenza artistica</i>	15
1.8. <i>Modelli di residenza artistica</i>	18
1.9. <i>Residenze artistiche e programmi europei (anni 2000-2010)</i>	21
1.10 <i>Residenze artistiche e programmi europei (anni 2010-2020)</i>	23
1.11. <i>Panorama attuale</i>	25
1.12. <i>Implicazioni filosofiche, estetiche e antropologiche delle residenze</i>	26
CAPITOLO 2 – FENOMENOLOGIA DELLE RESIDENZE TEATRALI	31

2.1. Le residenze teatrali in Europa	32
2.1.1. <i>Il caso particolare del teatro</i>	32
2.1.2. <i>Commedia dell'Arte e territorio</i>	33
2.1.3. <i>Commedia dell'Arte e potere regale</i>	35
2.1.4. <i>Commedia dell'Arte e comunità artistiche</i>	37
2.1.5. <i>Il declino della civiltà teatrale moderna</i>	39
2.1.6. <i>Genesi della residenza teatrale</i>	41
2.1.7. <i>Consolidamento della residenza teatrale</i>	43
2.1.8. <i>Residenze teatrali e programmi europei (anni 2000-2020)</i>	45
2.1.9. <i>Alcuni spunti per il futuro</i>	49
2.2. Le residenze teatrali in Italia	51
2.2.1. <i>Il Convegno di Ivrea e la nuova scena nazionale</i>	51
2.2.2. <i>Residenze e circolari ministeriali</i>	55
2.2.3. <i>Il conflitto Stato-Regioni</i>	58
2.2.4. <i>Nuove leggi regionali: il caso piemontese</i>	61
2.2.5. <i>Il caso lombardo ed emiliano</i>	64

2.2.6. <i>Il caso pugliese e toscano</i>	66
2.2.7. <i>I primi convegni interregionali</i>	68
CAPITOLO 3 – ORIZZONTI DELLE RESIDENZE TEATRALI IN ITALIA	74
3.1. Il sistema delle residenze ministeriali	75
3.1.1. <i>L’Intesa Stato-Regioni</i>	75
3.1.2. <i>Il decreto del 1 luglio 2014</i>	78
3.1.3. <i>Analisi del monitoraggio 2015-2017</i>	83
3.1.4. <i>Il decreto del 27 luglio 2017</i>	89
3.1.5. <i>Analisi del monitoraggio 2018-2020</i>	91
3.1.6. <i>Il periodo pandemico e post-pandemico</i>	95
3.1.7. <i>Criticità I. Il fantasma della produzione</i>	98
3.1.8. <i>Criticità II. Squilibri amministrativi</i>	100
3.1.9. <i>Criticità III. Deleghe dei titolari</i>	101
3.1.10. <i>Criticità IV. Ambivalenza del tutoraggio</i>	103
3.2. Ricerca sul campo	106
3.2.1. MAMA – L’origine di tutte le cose <i>di Cinzia Pietribiasi</i>	106

3.2.2. <i>I sessione di residenza</i>	107
3.2.3. <i>Sperimentazione sui materiali scenici (21-24 maggio 2023)</i>	108
3.2.4. <i>Tutoraggio e restituzioni (24-26 maggio 2023)</i>	111
3.2.5. <i>II sessione di residenza</i>	114
3.2.6. <i>Perfezionamento artistico e tecnico (6-14 ottobre)</i>	116
3.2.7. <i>Alcune considerazioni finali</i>	118
CONCLUSIONI	122
BIBLIOGRAFIA	124

INDICE DELLE FIGURE

FIGURA N. 1. Esperienze di mobilità creativa per tipologia di attività (2008)	22
FIGURA N. 2. Esperienze di mobilità creativa per tipologia di attività (2019)	24
FIGURA N. 3. Residenze per ambito disciplinare (2011)	46
FIGURA N. 4. Esperienze di mobilità teatrale per tipologia di attività (2019)	46
FIGURA N. 5. Esperienze di mobilità teatrale per distribuzione geografica (2022)	48
FIGURA N. 6. Profilo professionale dei titolari di residenza (2016-2017)	84
FIGURA N. 7. Orientamento disciplinare di titolari e residenze (2015)	85
FIGURA N. 8. Collaborazioni sul territorio (2015-2017)	87
FIGURA N. 9. Tipologia delle attività di tutoraggio (2016-2017)	88
FIGURA N. 10. Finalità dei progetti (2019-2020)	93
FIGURA N. 11. Collaborazioni sul territorio (2019-2020)	94
FIGURA N. 12. Modalità di selezione dei progetti (2019-2020)	95
FIGURA N. 13. <i>Padre d'amore, padre di fango</i> (2020)	108
FIGURA N. 14. <i>MAMA – L'origine di tutte le cose</i> . Action painting	109
FIGURA N. 15. <i>MAMA – L'origine di tutte le cose</i> . Visore	110

FIGURA N. 16. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Alexa	111
FIGURA N. 17. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Tavola degli Scarabocchi	112
FIGURA N. 18. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Scarabocchi	113
FIGURA N. 19. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Reading	115
FIGURA N. 20. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Video re-enactment	115
FIGURA N. 21. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Casa virtuale	116
FIGURA N. 22. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Scarabocchi virtuali	117
FIGURA N. 23. <i>MAMA – L’origine di tutte le cose</i> . Intervista virtuale	118

INTRODUZIONE

Cos'è una residenza artistica? È arduo definire in maniera univoca un fenomeno recente, emerso nella prima metà del secolo scorso, e proliferato a livello mondiale nel corso degli ultimi cinquant'anni; un fenomeno poliedrico, che mescola discipline artistiche e tecniche, e avvicina ambiti del sapere umano tradizionalmente ritenuti incompatibili; un fenomeno ancora poco noto, su cui la ricerca scientifica è talmente inorganica da includere nel campo semantico della residenza le pratiche creative, produttive e distributive più disparate.

Dal punto di vista quantitativo, la letteratura sulle residenze risulta abbondante, anche grazie al lavoro di piattaforme come Res Artis, Transartists e Artist Communities Alliance, impegnate da vari decenni nella costruzione di database sulle strutture attive a livello internazionale, e nella promozione del dibattito critico in materia. Ciononostante, attualmente non si registrano studi che tentino di inserire l'argomento in una prospettiva monografica, capace di definirne un profilo teorico e pratico esaustivo, all'interno di una cornice storica e culturale strutturata. La maggior parte delle pubblicazioni affrontano le residenze in maniera divulgativa, o in senso puramente operativo, configurandosi come guide al reperimento di fondi e opportunità di lavoro per gli artisti, come nel caso del *Policy Handbook on Artists' Residencies* (2014), redatto dal gruppo di lavoro Open Method of Coordination.

Tra i pochi contributi che trattano le residenze da un punto di vista multidisciplinare, pur privilegiando nettamente l'attività di ricerca sul campo, si possono annoverare *International Artists-in-Residence 1990-2010. Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices* (2016) di Rita Vargas de Freitas Matias, e *Contemporary Artists Residencies. Reclaiming Time and Space* (2019), a cura di Taru Elfving, Pascal Gielen e Irmeli Kokko. Tra i vari contributi che trattano le residenze da un punto di vista monodisciplinare, spaziando dall'ottica della pedagogia a quella dell'antropologia e della gestione dell'impresa culturale, si segnalano in particolare *From Surviving to Thriving: Sustaining Artist Residencies* (2013) di Artist Communities Alliance, *On-Air: Reflecting on the Mobility of Artists in Europe* (2012) e *Residencies as Learning Environments* (2015), entrambi a cura di Transartists.

L'aspetto più critico della letteratura sulle residenze rimane, in ogni caso, quello relativo ai dati sulla distribuzione geografica ed economica del fenomeno nei vari continenti. Simili informazioni sono ricavabili, in maniera ancora oggi parziale e lacunosa, dagli studi statistici commissionati dall'Unione Europea per monitorare il più vasto ambito della mobilità creativa, tra i quali si

segnalano *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals* (2008), prodotto dall'Istituto Europeo di Ricerca Culturale Comparata, *Artists Moving & Learning Project. European Report* (2011), realizzato dal CNRS in collaborazione con DEUSTO (2011), e *I-Portunus. Operational Study. Mobility Schemes for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries* (2019), approntato da On The Move.

Per il campo specifico delle residenze teatrali il panorama bibliografico è ancora più ristretto e frammentato. Tra gli studi europei sulla mobilità creativa, i soli a fornire dati rilevanti in materia sono *Research Results of Perform Europe* (2022), prodotto dal team di IDEA Consult, e *The situation of theatres in the EU Member States. Final Report* (2022), realizzato dal PPMI in collaborazione con KEA European Affairs.

In Italia, un certo interesse critico intorno alle residenze teatrali è stato sollevato dal volume *Territori come scena. Progetti di residenze per il teatro: idee, visioni, tracce da Toscana, Piemonte, Puglia, Lombardia* di Renzo Boldrini e, soprattutto, dal *Dossier. Residenze Teatrali* (2013), pubblicato da Laura Bevione e Albarosa Camaldo sul trimestrale Hystrio. Nell'ultimo decennio si sono registrati contributi di notevole interesse, benché ancora privi di un solido background scientifico, tra i quali spiccano *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia* (2015-2016), a cura di Fabio Biondi, Edoardo Donatini e Gerardo Guccini, il *Piccolo catalogo aggiornato delle residenze in Italia* (2022), e *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia* (2023), entrambi supervisionati da Fabio Biondi e Lorenzo Donati.

Alla luce di tutto ciò, lo scopo del presente studio è quello di tentare un primo approccio monografico alla materia, adottando diverse metodologie di ricerca per indagare la nascita, lo sviluppo e il consolidamento delle residenze artistiche europee, concentrandosi con particolare attenzione sul panorama delle residenze teatrali italiane.

Nel primo capitolo, si fornirà una definizione teorica esaustiva delle residenze, attraverso una panoramica storica delle iniziative di mobilità creativa che, dal XVI al XX secolo, costituiscono la genesi artistica e gestionale del fenomeno; si delinea poi l'andamento economico e geografico del settore negli ultimi vent'anni, attraverso l'analisi dei dati statistici forniti dai principali studi europei in materia di mobilità creativa.

Nel secondo capitolo, si seguirà lo stesso procedimento per isolare le specifiche caratteristiche culturali e sociali delle residenze teatrali; si esaminerà poi la genesi del fenomeno in Italia, approfondendone l'iter politico e legislativo a partire dagli anni '80, attraverso una ricerca di archivio nelle banche dati delle normative regionali e nazionali.

Nel terzo capitolo, si darà conto dell'evoluzione delle residenze teatrali italiane in seguito al decreto ministeriale del 1 luglio 2014, attraverso l'analisi dei monitoraggi approntati dalla Fondazione Fitzcarraldo per i trienni di attività 2015-2017 e 2018-2020; si integrerà infine il discorso con alcune considerazioni di natura artistica e gestionale, tratte dall'attività di ricerca sul campo svolta nei mesi di maggio e ottobre 2023 presso il Centro di Residenza della Regione Lazio "Periferie Artistiche".

CAPITOLO 1 - STORIA DELLE RESIDENZE ARTISTICHE

1.1. Il problema delle definizioni

Per orientarsi in qualsiasi ambito di studio, soprattutto se relativo a un fenomeno recente, è opportuno partire dalle basi. Ebbene, prendendo il termine in senso letterale, “residenza” sarebbe la situazione in cui un artista è chiamato a portare il suo lavoro creativo in un luogo. Ma cosa la distingue, allora, dalle normali esperienze di mobilità (prove, trasferte, tournée) che professionisti di ogni disciplina praticano dai tempi più remoti? La direzione della piattaforma Res Artis elenca sinteticamente una serie di ripercussioni positive che la residenza ha sul percorso creativo dell’artista e sul contesto in cui si verifica:

« Arts Residencies are:

- Organised and offer sufficient time, space and resources
- Enablers of the creative process
- Reflective of their lexical meaning as ‘an act of dwelling in a place’
- Based on clear mutual responsibility, experimentation, exchange and dialogue
- Engaged with context by connecting the local to the global
- Crucial to the arts ecosystem
- Bridging mechanisms between different arts disciplines and non-arts sectors
- Tools for inter-cultural understanding and capacity building
- Essential professional and personal development opportunities
- Catalysts for global mobility
- Encounters with the unknown
- Profile-raising with immediate and ongoing artistic, social and economic impact
- Important contributors to cultural policy and cultural diplomacy »¹

Secondo questi spunti, la residenza si distinguerebbe da altre forme di mobilità creativa perché non comporta solamente la permanenza fisica, ma un vero e proprio *scambio* tra artisti e territorio, inteso come insieme di luogo, comunità e patrimonio storico-culturale. Resta da capire come questa dialettica possa verificarsi, quali siano di preciso i benefici sociali e ambientali che può fornire, e quali gli impedimenti che rischiano di ostacolarne lo svolgimento. Per sciogliere questi punti, nel presente capitolo si studierà l’evoluzione del rapporto tra artisti e territori nel corso dell’età moderna, esaminando le principali forme di mobilità creativa che costituiscono la

¹ <https://resartis.org/global-network-arts-residency-centres/definition-arts-residencies/> (consultato nel mese di agosto 2024).

genesì della residenza, per approdare a una definizione più chiara, precisa ed esaustiva del fenomeno in esame.

1.2. *Mecenatismo cortese*

È evidente che il confronto con nuovi luoghi e nuove popolazioni costituisca, da sempre, un fondamentale stimolo alla creatività umana. Allo stesso tempo, fino al XIV-XV secolo, gli artisti europei erano fortemente legati alla loro terra d'origine, e tendevano a lasciarla solo in casi di estremo bisogno, consapevoli dei pericoli dei viaggi su larga scala e delle scarse possibilità di impiego in altri contesti. Unicamente la fioritura demografica ed economica del XV-XVI secolo avrebbe generato un'adeguata domanda di lavoro in campo estetico, e un impiego di risorse tale da consentire lo spostamento regolare di professionisti tra i maggiori centri urbani del continente. Si può dunque dire che la mobilità creativa come fenomeno sistemico, di massa, fu un portato essenzialmente rinascimentale, e che trovò la sua prima incarnazione nel mecenatismo cortese.

Tra XV e XVII secolo, le casate dell'Italia centro-settentrionale tentarono di consolidare la loro autorità sul territorio attraverso la commissione di opere, imprese architettoniche e grandi rifacimenti urbani. Come ricorda Francis Haskell², i maestri più celebrati del periodo (Michelangelo, Botticelli, Da Vinci) godevano di grande stima presso le corti nostrane, e potevano contare su un certo grado di libertà nell' eseguire le richieste del mecenate; allo stesso tempo, queste ultime erano talmente precise nelle forma e nel contenuto da essere esposte in sede contrattuale, disegnando un perimetro estetico dal quale era impossibile evadere. Presto l'adeguamento ai gusti del signore, variabili da una corte all'altra secondo le mode classiciste e manieriste del tempo³, si fece imperativo anche sul versante del potere religioso: dalla seconda metà del Cinquecento, la Chiesa Romana entrò in competizione con il personalismo delle monarchie peninsulari, e si servì degli esponenti del nascente stile barocco (Bernini, Borromini, da Cortona)

² Cfr. F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Einaudi, Torino 2019 (1962).

³ Gli interessi estetici dei mecenati rinascimentali si svilupparono, secondo André Chastel, a partire da tre fondamentali matrici: il gusto *filosofico* della corte medicea, impostato da Lorenzo il Magnifico sull'estetica neoplatonica, testimoniato dai capolavori di Sandro Botticelli o dai rifacimenti del centro urbano di Firenze; il gusto *matematico* della corte urbinata, tarato da Federico da Montefeltro sulle avanguardie compositive dell'epoca, di cui sono esempio le vedute di Piero della Francesca, o il progetto del Palazzo Ducale; ancora, il gusto *epigrafico* della corte padovana, coltivato dagli eruditi locali sullo sterminato patrimonio storico, filologico e archeologico della città. Cfr. A. Chastel, *I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460-1500*, Rizzoli, Milano 1978 (1965).

per esaltare la figura carismatica del pontefice in carica. All'alba del Seicento, la committenza italiana avrebbe trovato il suo massimo splendore, forte del monopolio sul mercato culturale dell'epoca e dell'emulazione da parte dei grandi sovrani stranieri.

Alla luce di quanto esaminato, si può concludere che nella cornice del mecenatismo il rapporto tra arte e territorio non si qualificasse come uno scambio, ma come una relazione univoca, legata a un programma politico e culturale ben preciso: l'arte era un dispositivo di potere attraverso cui il signore intendeva modellare il paesaggio naturale e urbano delle corti a immagine di sé e della propria dinastia; vincolato da un accordo economico, l'artista non aveva modo di confrontarsi in modo libero e autonomo con il luogo, la popolazione e il patrimonio storico-culturale di riferimento.

1.3. *Grand Tour*

Buona parte del successo del sistema mecenatistico europeo derivò dall'investimento nell'ambito pedagogico, con l'apertura delle prime accademie d'arte pubbliche che, tanto nei programmi didattici, quanto negli organi di governo scolastico, erano diretta espressione della propaganda regale⁴. Un certo interesse per l'educazione fu anche la premessa del secondo macro-fenomeno di

⁴ Fino alla tarda età rinascimentale l'apprendistato degli artisti si consumava nelle botteghe dei grandi maestri, assai diffuse tra Roma e Firenze, nelle quali i giovani assorbivano tecniche, segreti e consuetudini di mestiere. Nel cuore della capitale medicea la fondazione dell'Accademia del Disegno, fortemente voluta da Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari, rappresentò un punto di svolta: prima impresa di formazione artistica sostenuta a livello pubblico, l'Accademia era governata da un'assemblea democratica analoga, in termini strutturali, a quella che assisteva la famiglia ducale nella guida della città. Questa mimesi con gli organi di governo avrebbe contribuito a creare un'istituzione coesa, allineata con gli interessi della corona e capace di sedare le spinte autonomiste delle corporazioni artistiche di eredità medievale. Lo Statuto dell'Accademia, proclamato tra gennaio e luglio del 1563, contemplava l'insegnamento delle tre discipline canoniche, vale a dire pittura, scultura e architettura. Grazie ai ricavati di una tassa annuale di due lire, era garantita una rosa di servizi che colpisce per la sua modernità, compresa l'assistenza agli allievi infermi o in serie difficoltà economiche. Ammettendo anche discepoli stranieri tra le sue fila, l'Accademia del Disegno intensificò significativamente il flusso della mobilità creativa dall'Europa al centro di Firenze, e partecipò a importanti imprese artistiche supervisionate dagli stessi Vasari e Borghini, tra cui spiccano il monumento funebre di Michelangelo, e il rinnovamento delle chiese di Firenze in seguito alle disposizioni tridentine.

Ben presto l'iniziativa di una scuola d'arte pubblica sarebbe stata emulata tanto in Italia, con la fondazione della romana Accademia di San Luca (1593), quanto all'estero, con il lancio dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648). In seno a quest'ultima nasce il *Prix de Rome*, borsa di studio per allievi meritevoli che, a partire dal

mobilità creativa della modernità, diffusosi tra XVIII e XIX secolo. Il Grand Tour nacque come viaggio di formazione storica e culturale intrapreso nell'arco di vari anni da artisti, studiosi e rampolli delle famiglie aristocratiche mitteleuropee⁵. Se nella fase aurorale del fenomeno le destinazioni più ambite furono le grandi città costiere italiane, con il tempo gli itinerari coprono anche il resto del continente e, perfino, le coste africane e mediorientali.⁶ Gli studiosi ritengono particolarmente significativa l'abitudine dei *tourist* di farsi immortalare per mano degli artisti locali (Batoni, Canaletto, Piranesi) nelle mete più esotiche di ogni viaggio: con il tempo, questi ritratti offrirono un protagonismo inedito a quel panorama naturale, urbano e archeologico che, secondo il paradigma rinascimentale, aveva il solo scopo di far da sfondo alla figura umana; alimentarono l'interesse per un'autonomia espressiva del paesaggio, parallelamente coltivata dalle scuole artistiche mitteleuropee, e fondamentale per le conquiste estetiche della seconda modernità.

Al netto di questa nuova sensibilità, la relazione materiale che la moda del Grand Tour proponeva con il territorio rimane controversa. Da un lato, il viaggiatore poteva rapportarsi in maniera libera e autonoma al contesto visitato, non più vincolato dalle richieste di un committente che deteneva il monopolio della cultura. Dall'altro, le cronache del periodo riportavano permanenze brevi e superficiali, scarsamente interessate al contatto con la popolazione locale. «Lo scopo di questo mio viaggio non è d'illudermi, ma conoscere me stesso in rapporto agli oggetti»⁷ scriveva Goethe in apertura al suo *Viaggio In Italia* (1816-1817), riassumendo perfettamente il sistema di valori alla base della mobilità creativa sette-ottocentesca.

Si può dunque concludere che nella cornice del Grand Tour il rapporto tra arte e territorio non si

1666, contemplava un soggiorno di durata compresa tra i tre e cinque anni nelle succursali romane della scuola; qui i cosiddetti *pensionnaires* avrebbero avuto modo di studiare da vicino i capolavori dell'arte classica, producendo copie, bozzetti ed esercitazioni da consegnare periodicamente alla sede centrale. Nonostante il merito di far circolare professionisti dentro e fuori i confini nazionali, le prime accademie pubbliche nascevano insomma all'ombra del controllo regale, della censura e di un dispositivo di potere che, di nuovo, si serviva della pratica estetica per eternare la propria influenza sul territorio.

⁵ Pioniere del Grand Tour è comunemente ritenuto il prete Richard Lassels che, con il suo *The Voyage of Italy. Or, a complete journey through Italy. In two parts* (1670), tentò di documentare l'arte vasariana al pubblico inglese. In ambito artistico, tuttavia, si contano precedenti ancora più antichi – su tutti Albert Dürer, massimo esponente del Rinascimento tedesco, che guadagnò la sua fama di artista e trattatista attraverso un'ininterrotta serie di viaggi tra Italia, Germania e Paesi Bassi.

⁶ Cfr. E. Chaney, *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, Routledge, Londra 2000 (1998).

⁷ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Segrate 2017 (1816-1817), p. 45.

qualificasse come uno scambio, ma di nuovo come una relazione univoca, legata alla mentalità colonialista ed esotista dell'aristocrazia europea: i luoghi, le comunità, i patrimoni storico-culturali visitati non erano altro che una piattaforma di stimolo per la crescita umana e artistica del viaggiatore, a cui egli non intendeva aprirsi né "restituire" nulla di sé.

1.4. Colonie rurali europee (I generazione)

Il sentimento escapistico che portò i viaggiatori del Grand Tour ad esplorare i confini più estremi del continente fu, in maniera diversa, all'origine del terzo macro-fenomeno di mobilità creativa della modernità europea, diffusosi tra XIX e XX secolo. Intorno agli anni '20 dell'Ottocento una congerie di pittori guidata da Theodore Rousseau decise di lasciare Parigi, esasperata dall'obsolescenza dei canoni estetici e dall'elitarismo del mercato artistico locale. A poche miglia dalla capitale francese, il gruppo scoprì la Foresta di Fontainebleau, che in un'area di soli 42.000 acri offriva una particolare varietà di scorci boschivi, rupestri e paludosi. Nel vicino villaggio di Barbizon, stabilì la prima colonia artistica europea, risiedendo per periodi più o meno estesi nei dintorni del centro abitato⁸. Secondo vari studiosi, i "Barbissonniers" furono i primi ad esplorare sistematicamente la tecnica del plenairismo⁹, quel dipingere all'aria aperta che, in seguito, avrebbe costituito il pilastro teorico e pratico dell'Impressionismo; inoltre, a partire dagli anni '30, i pittori si opposero ai piani di disboscamento previsti nell'area, e nel 1848 fondarono la Riserva Artistica di Fontainebleau, in assoluto prima impresa di tutela del paesaggio per motivi culturali, meritevole di aver sottratto centinaia di ettari agli abusi edilizi nella provincia francese¹⁰.

A partire dall'interesse ecologico, questi dati sembrano indicare una nuova dialettica tra arte e territorio. Ancora una volta, tuttavia, l'apertura sul piano teorico veniva ridimensionata dalle pratiche quotidiane degli artisti sul luogo di lavoro. È noto che, fin dai primi insediamenti coloniali,

⁸ Si trasferirono in pianta stabile solo gli storici esploratori dell'area, come Theodore Rousseau, Jean-François Millet e Narcisse Diaz de la Peña. Altri coloni avrebbero alloggiato allo storico Gann Inn, o in pensioni turistiche quali l'Hôtel Siron o la Villa des Artistes, costruite nel periodo di maggior popolarità della colonia.

⁹ In Francia, la tecnica era stata precedentemente discussa da Henri de Valenciennes, con la stesura del trattato *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils: Sur La Peinture Et Particulièrement Sur Le Genre Du Paysage* (1799).

¹⁰ A partire dal lancio della Riserva, furono ufficialmente riconosciuti una serie di "santuari" locali, per un'area complessiva di 624 ettari (1853), estesa poi a 1.094 ettari (1861), con successivi ampliamenti fino alla prima metà del XX secolo.

l'interesse della borghesia parigina aveva investito la Foresta di Fontainebleau, inaugurando un grande commercio di piante e minerali locali; negli anni '50, dopo il lancio di una ferrovia diretta dalla capitale, imprenditori come C. F. Denecourt pubblicarono guide turistiche di successo, favorendo la costruzione di alberghi e sentieri fiabeschi lungo tutta l'area. E, se da un lato le petizioni ambientali dei Barbisonniers contrastavano simili tentativi di speculazione, dall'altro i pittori erano i primi ad alimentare la moda, la vulgata, il mito romantico che circondava la zona attraverso le loro opere: era uso comune rimuovere ogni segno di modernità dai panorami, esaltare con i più disparati espedienti tecnici la fecondità del paesaggio naturale, insistere su una postura informale dei dipinti, più simili a bozzetti che a opere compiute – il caso più clamoroso fu forse quello di Constant Troyon e Constant Jacque, che riscossero un importante successo di pubblico con scene di pascolo bovino, da gran tempo inesistenti in tutta l'area di Fontainebleau. Si può dunque concludere che nella cornice delle colonie il rapporto tra arte e territorio fosse meno univoco di quanto riscontrato nei secoli precedenti, ma che ancora una volta non si qualificasse come un scambio, condizionato da interessi di natura economica e commerciale: lo scopo ultimo della permanenza dei pittori presso il villaggio di Barbizon non era il confronto con il luogo, la popolazione o il patrimonio storico-culturale, ma lo sfruttamento delle risorse paesaggistiche e folcloristiche locali, al fine di conquistare una nuova nicchia nel mercato dell'arte nazionale.

1.5. Colonie rurali europee (II generazione)

Un certo assetto artisticamente "predatorio" nei confronti del territorio è riscontrabile in molte delle colonie che, sulla scia dei pionieri francesi, si diffusero in Europa nel corso del XIX secolo¹¹. Saltando avanti di un cinquantennio, si può confrontare la situazione di Barbizon con uno degli ultimi esperimenti rurali otto-novecenteschi: si tratta di Worpwsede, fondata nel 1889 da Fritz Mackensen presso l'omonimo villaggio nei dintorni di Brema, insieme ad altri ex allievi della Accademia di Düsseldorf. La colonia saltò agli onori della cronaca nel 1895, dopo una trionfale

¹¹ Si ricorda la colonia di Concarneau, dove a partire dagli anni '80 si riversarono schiere di artisti determinati a sfruttare la fama di *Guenn* (1884), romanzo sentimentale scritto da Blanche Willis Howard lì ambientato; o la colonia di Volendam, dove a partire dagli anni '90 gli artisti resero le case, la costiera e l'abbigliamento tradizionale dei pescatori locali icone popolari della cultura olandese, assicurando flussi turistici regolari fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

esposizione pittorica a Monaco, per cominciare un lento declino già dieci anni dopo, a causa di divergenze umane sorte in seno al nucleo originario.

Nonostante la fama internazionale, Worpswede ospitò nell'arco della sua breve esistenza solo poche decine di artisti, e quasi esclusivamente di nazionalità tedesca. Il basso profilo della colonia consentì alla cerchia dei residenti di sviluppare importanti legami amicali e sentimentali, tra cui si ricordano il matrimonio di Rainer Maria Rilke e Clara Westhoff, di Otto Modersohn e Paula Becker, di Heinrich Vogeler e Martha Schröder. Se poi la maggior parte dei visitatori di Barbizon miravano a permanenze stagionali, alloggiando in locande costruite *ad hoc* dagli imprenditori locali, Worpswede ospitò soggiorni più stabili, gestiti in piena autonomia dai coloni: poco dopo il suo arrivo, Vogeler aveva acquistato un vecchio casale intorno al villaggio, convertendolo in stile Art Nouveau e designandolo a dimora permanente degli artisti. Per anni il "Barkenhoff" (dalla piantagione di betulle che circondava l'edificio) fu animato da una serie di rituali collettivi, come le celebri domeniche pomeriggio scandite da merende, discussioni di estetica, gite nelle gallerie dei vicini centri abitati.

Non c'è dubbio che, fin dai tempi di Barbizon, la convivialità scaturisse in modo naturale dall'incontro degli artisti sul luogo di lavoro; tuttavia, nel momento in cui quest'ambito veniva curato in modo strutturato, si aprivano nuovi fronti di crescita per il colono, ispirato dalla vicinanza umana, dal confronto professionale, dalla condivisione di tempi, spazi e pratiche quotidiane con i propri pari¹². Ebbene, attraverso questo clima collaborativo e solidale, la costruzione di una *comunità di artisti* era in grado di produrre una conseguenza di natura socio-antropologica fondamentale ai fini del presente studio: in ogni momento della sua permanenza, il colono poteva entrare in contatto con le esperienze maturate dai colleghi nei riguardi del luogo, della popolazione e del patrimonio storico-culturale; in ogni momento della sua permanenza, poteva accedere a una conoscenza collettiva del territorio, per definizione più ampia, profonda e variegata di quella individuale. Un simile bagaglio lo avrebbe incoraggiato ad interessarsi maggiormente al contesto, ad interagirvi in prima persona, e a non intenderlo più come mero strumento di crescita personale o professionale. Nel caso specifico di Worpswede, questo processo si compì in parte, come testimonia la biografia di Martha Schröder, donna originaria del

¹² Nel suo importante contributo sugli eremi d'arte otto-novecenteschi, Nina Lübbren definisce questa atmosfera fusionale *creative sociability*, evidenziando la centralità del fattore umano nel processo di crescita artistica e professionale dei coloni. Cfr. N. Lübbren, *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910*, Manchester University Press, Manchester 2001.

villaggio che fu coinvolta nell'ambiente artistico della colonia fino a divenirne colonna portante; per altri versi rimase irrisolto, a causa degli stigmi culturali¹³ e sociali¹⁴ che continuavano filtrare lo scambio tra i coloni tedeschi e la popolazione del villaggio con il sistema di valori della borghesia ottocentesca. In ogni caso, la costruzione di una comunità di artisti rimase un'eredità cruciale nella storia della mobilità creativa, venendo raccolta e sviluppata con successo dagli esperimenti coloniali del secolo successivo¹⁵.

¹³ I fondatori di Worspede si rifacevano apertamente alle tesi egualitarie, pacifiste e naturiste promulgate dalla Lebensreform, movimento tedesco che eleggeva la vita campestre ad antidoto contro l'alienazione della nascente civiltà di massa. Ciononostante, un certo esotismo di matrice romantica è riscontrabile nella descrizione che Rilke offriva della popolazione di Worspede, in apertura alla monografia sulla colonia commissionatagli nel 1903: «Si vedono braccia divenute smisuratamente lunghe a causa dei pesi che hanno sollevato, e schiene di vecchi e donne incurvate come alberi che hanno affrontato sempre la stessa tempesta. In questi corpi il cuore è come compromesso, non riesce ad aprirsi all'esterno. [...] Questo dialetto, questo "Plattdeutsch", sembra quasi soggetto a una crescita naturale, con le sue parole brevi, colorite, concise, che procedono a passi misurati come uccelli di palude [...] Cosa vogliono i pittori da questi uomini? Occorre dire che non vivono tra loro, ma stanno per così dire davanti a loro, come stanno davanti agli alberi e a tutte le cose che crescono e si muovono avvolte nell'aria umida e argillosa. [...] Così facendo non fanno torto a nessuno. Non aiutano questa gente, non la istruiscono, né la migliorano. Non aggiungono nulla alla loro vita, che rimane una vita di oscurità e miseria, ma vi estrarono una verità in cui poter crescere» R. M. Rilke, *Worspede*, Edizioni di Barbablù, Siena 1987 (1903), pp. 35-39.

¹⁴ Dal punto di vista della dinamiche di genere, la presenza femminile nelle colonie rurali europee si attestava sempre intorno al 10%-20% dei residenti, con le isolate eccezioni di Egmond aan Zee (49%), di Ahrenshoop (38%) e della stessa Worspede (38%). Cfr. N. Lübbren, *Gazetteer*, in Id., *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910*, cit. A Worspede, il fondatore Fritz Mackensens si distinse per ospitare nel suo studio un gran numero di *malweiber* (donne istruite privatamente nelle arti), come la stessa Paula Becker, consentendo loro di divenire parte integrante della colonia al termine del tirocinio. D'altro canto, si ricorda la completa rimozione agita nella monografia di Rilke sulla carriera della moglie, Clara Westhoff, e il ridimensionamento della caratura artistica della stessa Schröder, subordinata in gran parte della storiografia alle opere di Vogeler. Sabine Weiber sottolinea quanto crucialmente la Schröder contribuì all'evoluzione stilistica del coniuge, nella transizione dal paesaggismo a un ritrattismo di atmosfera nostalgica e fiabesca, attraverso esemplari studi costumistici, scenografici e iconografici per i quadri in cui posò dal 1895 in poi; ciononostante, la sua figura rimase confinata nell'immagine della giovane povera, incolta e verginale, raccolta ed educata dal grande artista. Cfr. S. Wieber, *Martha Vogeler and the Worspede Artists' Colony, 1894-1905*, in M. Herzog et al., *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2017.

¹⁵ Un primo esempio in questo senso virtuoso fu quello di Laethem-Saint-Martin (Belgio), dove l'esperienza coloniale non nacque dall'esterno, per l'interessamento di un gruppo di artisti forestieri, ma dall'interno, grazie al sindaco del paese che, a partire dagli anni '90, radunò numerosi scrittori, pittori e scultori intorno alla chiesa locale.

1.6. Colonie rurali americane

È noto che l'interesse dell'élite culturale statunitense per le colonie del Vecchio Continente risalisse almeno alla metà del XIX secolo. Prima che questa curiosità di condensasse in esperimenti strutturati sul suolo patrio, fu tuttavia necessario un lungo periodo di incubazione, culminato con l'ondata di artisti europei in fuga dalla Prima Guerra Mondiale.

Asilo per autori del calibro di Truman Capote, Sylvia Plath, e Patricia Highsmith, la celebre colonia di Yaddo aprì i battenti nel 1926, quando i suoi fondatori erano già deceduti da vari anni. Nel 1881 il finanziere Spencer Trask e la scrittrice Katrina Nichols avevano acquistato una grande tenuta nella contea di Saratoga Springs (New York) e, dopo la prematura morte dei figli, lanciato una fondazione con la speranza che la proprietà diventasse un rifugio per artisti. Sarebbero stati il banchiere George Foster Peabody e la filantropa Elizabeth Ames a sviluppare i punti fondamentali della volontà dei coniugi, riassunti in sede testamentaria:

«We desire to found here a permanent home to which may come from time to time for rest and refreshment authors, painters, sculptors, musicians, and other artists both men and women few in number and chosen for creative gifts and besides and not less for the power and the [will] and the purpose to make these gifts useful to the world»¹⁶

Nella sua semplicità espositiva, il lascito dei Trask sviluppò in vari sensi quell'idea di comunità artistica che, come visto, era in grado di rendere più ampio, profondo e variegato il punto di vista di ciascun colono nei riguardi del territorio. L'espressione *Both men and women few in number and chosen for creative gifts* indicava la volontà di impostare l'ambiente coloniale in una direzione pienamente egualitaria, garantendo la stessa libertà di accesso a persone di ogni genere, etnia e fede religiosa¹⁷. Nella formula *A permanent home to which may come from time to time*, invece, si riscontrano due novità di natura logistica e strategica, capaci di rivoluzionare il modello di colonia artistica, e l'idea stessa di mobilità creativa occidentale.

In primo luogo, i Trask concepirono un'alternativa decisiva alle modalità di soggiorno osservate nei precedenti esperimenti europei, divisi tra l'assoluta temporaneità delle permanenze (Barbizon),

¹⁶ K. Nichols, S. Trask, *Testamentary agreement*, in *Yaddo Records 1870-1980*, [1900], The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, box. 197.

¹⁷ Non a caso, nel corso della sua lunga esistenza, Yaddo fu un importante rifugio per artisti colpiti dalla Grande Depressione, dall'Olocausto e dalle accuse di affiliazioni comuniste in era maccartista.

che poteva favorire un contatto superficiale con il luogo di lavoro, e l'assoluta stabilità (Worpswede), aperta al pericolo di un logoramento dei rapporti personali. Di fatto, i fondatori di Yaddo ponevano all'ospitalità un limite di tempo di due mesi, ma garantivano a ciascun artista la possibilità di tornare: questo compromesso avrebbe innescato un importante meccanismo di stimolo psicologico, emotivo e creativo, conservando da un lato il senso di straordinarietà dell'esperienza e, dall'altro, permettendo di sviluppare una familiarità con l'ambiente coloniale.

In secondo luogo, Yaddo fu la prima colonia a distinguere a livello formale due figure che, in tutti gli esperimenti europei, erano fondamentalmente miste: riconosceva da un lato il *guest*, l'artista ospitato tra le mura della tenuta, dall'altro l'*host*, il responsabile della colonia dal punto di vista organizzativo e amministrativo. Nel corso della sua longeva direzione (durata fino al 1969), Elizabeth Ames costruì una sofisticata struttura di ospitalità, radunando un personale di servizio altamente formato, che accoglieva gli artisti in ogni stagione dell'anno e forniva loro un calendario quotidiano di attività individuali e collettive: dalle *quiet hours* di lavoro personale (09.00-16.00), in cui erano proibite le visite e perfino le conversazioni ad alta voce, fino alle cene di gruppo e ai momenti di condivisione dei lavori in corso tra i partecipanti; dalle passeggiate pomeridiane negli ampi giardini della tenuta, fino alle escursioni nella contea e presso le esposizioni nei vicini centri abitati¹⁸.

Si può dunque sostenere che l'investimento sull'aspetto gestionale di una colonia non si limitasse ad agevolare la permanenza degli artisti, o animarla dal punto di vista mondano; più significativamente, offriva ai coloni una guida sicura per relazionarsi al luogo, alla popolazione, al patrimonio storico-culturale locale. In altre parole, un rapporto tra artisti e territorio si poteva dare in modo veramente proficuo ed equilibrato solo se mediato da un terzo interlocutore capace, a fronte di una conoscenza profonda del contesto, di dirigere le attività quotidiane degli ospiti e creare le migliori modalità di incontro. Proprio tale capacità di mediazione sembra la condizione basilare e indispensabile per quello "scambio" che, si diceva in apertura, distinguerebbe le residenze da altre forme di mobilità creativa. Nell'idea di fornire una definizione chiara e precisa del fenomeno, si può concludere che la residenza artistica nacque nella colonia di Yaddo come *struttura di ospitalità che, entro un periodo di tempo limitato, metteva in relazione il percorso umano, creativo e professionale degli artisti al patrimonio culturale, sociale e ambientale del*

¹⁸ Nella grande macchina organizzativa di Yaddo, si può includere anche l'attività di *talent scouting* dei nuovi artisti, segnalati da una rete articolata di contatti (amici, colleghi, ex residenti) orbitante intorno alla colonia, e capace di supervisionare l'inserimento professionale del candidato anche al termine dell'esperienza.

territorio.

Si vedrà come, nel corso del XX secolo, il dispositivo residenziale inaugurato dalle colonie statunitensi¹⁹ andò consolidandosi sia in area americana che europea, moltiplicando significativamente gli ambiti di impatto della pratica artistica all'interno della società.

1.7. Consolidamento della residenza artistica

Ben presto, le neonate esperienze residenziali uscirono dall'isolamento delle campagne per contagiare quelle metropoli che, nel vertiginoso sviluppo dei mezzi di comunicazione, si dimostrarono i perfetti catalizzatori per l'incontro tra artisti e territorio.

In Europa, l'avvento delle Avanguardie introdusse nel dibattito estetico un'idea di arte che rompe i confini dell'intrattenimento, per entrare in contatto con la politica (espressionismo, surrealismo), con lo sviluppo sociale (costruttivismo, funzionalismo), con l'evoluzione tecnologica e industriale (cubismo, futurismo). Questo insieme di nuove possibilità fu perseguito all'interno dei numerosi circoli formali e informali²⁰ in cui gli esponenti dei nuovi movimenti erano soliti radunarsi nelle

¹⁹ La costruzione di una struttura di ospitalità accomunava variamente molte colonie statunitensi nate in parallelo a Yaddo, e sviluppatasi sull'onda del movimento Arts and Crafts, declinazione americana della Lebensreform europea prima considerata: le più note sono Byrdcliffe (New York, 1902), MacDowell (New Hampshire, 1907) e il Black Mountain College (North Carolina, 1933). Vale la pena soffermarsi brevemente su quest'ultima, fondata Andrew Rice e Theodore Drier, per la particolarità e la poderosità del suo impianto gestionale. Basato sulle teorie pedagogiche di John Dewey, il Black Mountain College seguiva un programma di educazione olistica, che spaziava dagli insegnamenti classici a quelli di natura creativa e manuale. Agli iscritti, che avrebbero abitato stabilmente tra le mura dell'istituto insieme a docenti e personale di servizio, era garantita piena autonomia nell'orientamento disciplinare, e i voti numerici erano aboliti se non per le pratiche relative ai passaggi di anno. Il governo democratico del Black Mountain College stabiliva inoltre che tutta la comunità scolastica collaborasse al reperimento dei beni alimentari e alla manutenzione degli ambienti, al punto di incaricarsi personalmente della ricostruzione della scuola quando, nel 1941, la sede fu trasferita in una valle adiacente. Pur non potendo qualificarsi per i benefici concessi ad altri istituti in tempo di guerra, il Black Mountain College rimase attivo dopo il coinvolgimento bellico degli Stati Uniti, e lanciò sessioni stagionali di residenze artistiche, come il Summer Art Institute (1944-1953), durati fin quasi alla chiusura definitiva. Lo stimolo creativo che una comunità tanto varia e coesa poteva offrire a simili programmi è evidente, e si manifestò in risultati come *Theatre Piece no. 1* (1952) di John Cage e Merce Cunningham, composizione poetica, coreica e musicale messa in scena senza preavviso nel refettorio del College, comunemente considerata il primo happening della storia dell'arte.

²⁰ Dagli espressionisti di Die Brücke, che si isolarono nel quartiere operaio di Dresda alla ricerca di uno stile comune, ai cubisti della Section d'Or, che si radunarono nella provincia parigina per elaborare la propria variante della scuola

città di tutto il continente. Tra essi, la Bauhaus di Walter Gropius, fondata a Weimar nel 1919, rappresentò in assoluto il primo esempio europeo di residenza artistica. L'istituto nasceva infatti come struttura di ospitalità che accoglieva studenti da tutto il continente, per formarli nei campi dell'architettura e del design e, allo stesso tempo, coinvolgerli nei piani di sviluppo urbanistico della città²¹. Significativamente, la Bauhaus era anche il primo programma di residenza sostenuto a livello pubblico, potendo contare sull'appoggio economico e finanziario del governo repubblicano tedesco, fino all'insediamento del regime nazista che, nel 1933, ne sancì la repentina chiusura²².

Dopo le vicissitudini della Seconda Guerra Mondiale, le seconde Avanguardie ampliarono ulteriormente le possibilità di impatto civile dell'arte, mettendola in contatto l'immaginario della cultura di massa (neodada, pop art), con le questioni ecologiche e climatiche (arte povera, bio art), con le emergenze dei diritti umani, civili e sindacali (performance, body art). Nei primissimi anni '60, il gruppo americano Fluxus²³ mise pionieristicamente in atto simili stimoli a livello territoriale,

picassiana, fino ai dadaisti di Zurigo, che elessero il Cabaret Voltaire a centro di tutte le attività culturali del movimento.

²¹ Su tutti si ricordano le attività di progettazione del sobborgo Törten, degli alloggi per gli operai della fabbrica Junkers, della scuola di Bernau per i membri del sindacato ADGB.

²² Il primo Paese europeo a recepire il modello residenziale della Bauhaus, basato sul sostegno pubblico e orientato al miglioramento delle condizioni di vita della popolazione, sarebbe stata l'Inghilterra. Nel 1950 l'Università di Leeds si distinse infatti per la creazione della Gregory Fellowship, borsa di studio triennale per artisti letterari, figurativi e plastici, promossa dal filantropo Eric Craven Gregory, e già elaborata in epoca bellica con un mandato eloquente: «(I) To bring our younger artists into close touch with the youth of the country so that they may influence it; and (II) at the same time to keep artists in close touch with the needs of the community. At present there is too great a gap between art and society, and it is hoped that this scheme would constitute a small step towards closing it» M. Williams, *A Measure of Leaven: The Early Gregory Fellowships at the University of Leeds*, in M. Garlake (a cura di), *Artists and Patrons in Post-War Britain*, Routledge, Londra 2018. Il comitato di selezione, composto da figure di spicco della cultura anglosassone (T. S. Elliot, Henry Moore, Herbert Read), vagliava i candidati per ciascuna disciplina radunandosi informalmente nei circoli dell'Università. Una volta eletto *fellow*, l'artista avrebbe percepito uno stipendio mensile per portare avanti la propria ricerca artistica e condividerla attraverso mostre, incontri e consulenze personali agli studenti dell'ateneo. Alla morte di Eric Craven Gregory, sopravvenuta nel 1959, l'Università di Leeds decise di sobbarcarsi il finanziamento di queste residenze, erogate regolarmente fino al 1980, dimostrando un interesse già sedimentato per il portato civile della pratica estetica all'interno dei nuclei cittadini.

²³ Fondato nel 1961 dal gallerista George Maciunas, Fluxus non è classificabile tanto come movimento, quanto come primo network internazionale di artisti, generalmente sensibili agli influssi neo-dadaisti del dopoguerra. Stabilitosi a Manhattan, nel 1963 Maciunas aprì il primo "Fluxhall", negozio per la vendita di opere del gruppo in formato singolo o

inaugurando quelle reti di gallerie indipendenti (*artist-run spaces*)²⁴ e occupazioni abusive (*artist-run squatting*)²⁵ che sarebbero proliferate nei decenni a seguire, e che avrebbero sposato la pratica estetica a progetti di inclusione, tutela del paesaggio, difesa dai processi di gentrificazione nelle metropoli di tutto il pianeta.

Da un simile *humus* culturale nacque un'iniziativa assolutamente particolare, probabilmente l'esempio più compiuto di residenza artistica novecentesca, per la capacità di estendere l'incontro tra arte e territorio ad ogni ambito della vita individuale e collettiva: si tratta dell'Artist Placement Group (APG), fondato nel 1966 dagli artisti John Latham e Barbara Steveni, entrambi ex membri della rete Fluxus. Il programma nasceva con lo scopo visionario di inserire la figura dell'artista in contesti non culturali, dall'industria all'edilizia, dall'imprenditoria alla ricerca scientifica, dal turismo agli organi di governo locale. Nella teoresi di Latham l'artista era definito *Incidental person*, agente estraneo capace di inoculare dentro al mondo dell'impresa il valore della creatività e della relazione umana. Dal canto suo, Steveni inverò questa filosofia costruendo una struttura di

antologico, sempre avvolte nell'aura straniante del ready-made duchampiano (nastri, scatole sensoriali, poesie sigillate in barattoli di latta). Nonostante il prevedibile insuccesso commerciale, in quegli anni fu dato dalle stampe il primo catalogo esteso della rete, e simili empori furono aperti in città come Londra e Amsterdam. Ma l'impresa più ambiziosa di Fluxus risale al 1966, quando alcuni membri approfittarono dei cavilli della legislazione vigente per acquisire una serie di edifici a Soho, ex area industriale di New York: il primo locale adottato era un magazzino in Greene Street, a cui seguirono altri stabili prima della repressione operata dalle autorità locali, nell'utopia di creare una vera e propria "Fluxland" all'interno del tessuto cittadino.

²⁴ Storicamente, notizie di spazi espositivi gestiti in autonomia dagli artisti risalgono almeno alla seconda metà del XIX secolo: ne fu un esempio la Galleria di Belle Arti di Chicago, fondata nel 1876 e riorganizzata dal collettivo capitanato da Frank C. Bromley e Henry Arthur Elkins. Per quanto riguarda il secondo dopoguerra, tra i maggiori focolari di *artist-run spaces* si citano i quartieri di East Village (New York), Haight Asbury (San Francisco), West End (Londra), Jordaan (Amsterdam), Kreuzberg (Berlino).

²⁵ Storicamente, il termine *squatting* nacque in riferimento alle occupazioni di terreni aborigeni durante l'insediamento britannico del XVIII-XIX secolo. Ancora oggi, questa pratica può essere motivata da varie ragioni individuali e collettive che esulano l'ambito culturale, approfonditamente esaminate in H. D. Pruijt, *The logic of urban squatting*, in «International Journal of Urban and Regional Research», n. 37, 2013. Per quanto riguarda il secondo dopoguerra, gli *artist-run squatting* si svilupparono nei luoghi, nei tempi e nella modalità più variegata: dalla Künstlerhaus Bethanien, sorta in un ex ospedale di Berlino, a Ruigoord, villaggio occupato nei dintorni di Amsterdam; dalla città di Christania, fondata su una base navale dismessa sulla costa di Copenaghen, agli edifici di Rue des Caves, occupati nel quartiere parigino di Seves; dal collettivo di Freston Road, che tentò una vera e propria secessione politica dalla città di Londra, fino agli innumerevoli Centri Sociali Autogestiti italiani, e il movimento Okupa proliferato nella Madrid postfranchista.

ospitalità solida e ramificata in tutto il Paese, e ottenendo già nel 1968 il sostegno dell'Art Council. A partire dal primo "collocamento" dello scultore Garth Evans, incaricato di documentare artisticamente le condizioni di lavoro degli operai nei complessi siderurgici britannici²⁶, la storia dell'APG fu costellata di sfide più o meno riuscite; il movimento rimane in ogni caso una pietra miliare nella storia della mobilità creativa, avendo dimostrato quanto ampia sia la gamma di ambienti che possono stimolare ed essere stimolati dalla pratica estetica, all'insegna del celebre motto: "Context is half the work".

1.8. Modelli di residenza artistica

Nei precedenti paragrafi si sono esaminate due fondamentali "nascite" della residenza nel corso del XX secolo: la prima, tra anni '20 e '30, legata alle colonie rurali, in cui la residenza si costituì in termini materiali, come struttura di ospitalità capace di mettere in relazione il percorso creativo degli artisti e il territorio; la seconda, tra anni '50 e '60, legata alle Avanguardie urbane, in cui la residenza moltiplicò le sue possibilità di impatto sulla civiltà, e guadagnò il sostegno di varie istituzioni pubbliche²⁷. Dopo essere germogliate nelle campagne, e fiorite nelle città, dagli anni

²⁶ In particolare, Evans studiò l'apprendistato dei saldatori in vari stabilimenti sparsi per il Regno Unito, producendo riprese video-fotografiche dei componenti metallici usati nelle fabbriche, e reportage sulle condizioni di vita degli operai; significativamente, laddove le prime furono accolte positivamente dalla British Steel Corporation, al punto di essere pubblicate nella raccolta *Some Steel* (1971), i secondi furono trattati con più scetticismo: le valutazioni dell'artista sullo scarso investimento personale degli impiegati del settore manifatturiero vennero giudicate dai dirigenti del conglomerato infondate, se non addirittura politicamente faziose. Inoltre, l'artista sperimentò una crisi creativa per tutta la durata del suo collocamento, riuscendo a produrre la scultura *Breakdown* (1971) solo a distanza di qualche anno, attraverso gli stessi materiali industriali accumulati durante il periodo di ricerca. Cfr. K. Jackson, *The Problem with Steel: Garth Evans' Placement with the British Steel Corporation (1968–71)* in «Open Library of Humanities», n. 6, 2020.

²⁷ A partire dal dopoguerra, le prime modalità di sostegno pubblico alle residenze variavano, come quelle rivolte ad altri rami del settore artistico e culturale, a seconda dell'ordinamento giuridico di ciascun Paese: i fondi potevano essere erogati direttamente dal governo centrale (Francia) dagli enti locali (Germania, Olanda) o da organi di natura parastatale (Inghilterra, Irlanda, Paesi Scandinavi). Fin da subito, la sfida generale era quella di assorbire realtà complesse, fluide e variegate come le residenze all'interno di programmi istituzionali, per definizione lineari, rigidi e schematici, senza alterarne la natura fondamentale. Emersero poi una serie di problematiche strutturali al riconoscimento economico e finanziario delle residenze, che negli ultimi decenni hanno sollecitato numerosi interventi normativi, e che si possono riassumere in due fondamentali categorie.

La prima consisteva nella tendenza a privilegiare programmi residenziali le cui attività risultassero compatibili con

'70-'80 le iniziative residenziali si sarebbero espanse in tutti i contesti geografici, contagiando le località più disparate con le possibilità generative e ri-generative della pratica estetica²⁸. Tuttavia, l'apice della popolarità fu toccato nel corso degli anni '90, quando i mutamenti storici di fine millennio trasformarono la mobilità creativa in una vera e propria moda planetaria: si pensi alla caduta dell'Unione Sovietica, che consentì una nuova ondata di scambi interculturali all'interno dei confini europei; agli esiti della globalizzazione economica, che resero costi e durata dei viaggi intercontinentali ulteriormente accessibili; alla diffusione di Internet, che aumentò in modo esponenziale le possibilità di contatto tra artisti e operatori culturali attraverso la creazione di piattaforme specializzate, come le già citate Artist Communities Alliance (1991), Res Artis (1992) e Transartists (1997), ad oggi titolare del più ampio database di opportunità residenziali su scala

l'agenda politica ed elettorale dell'amministrazione locale, e a ignorare quelle di diverso orientamento. È il caso del Berliner Kunstelprogramm, lanciato nel 1963 dall'americana Fondazione Ford: il programma nasceva con lo scopo esplicito di contrastare l'isolamento culturale di Berlino Ovest, ultimo presidio atlantico di fronte al blocco sovietico, mediante la selezione di venti artisti internazionali per un soggiorno di un anno; il fine politico allineato agli interessi di tutto l'Occidente consentì al Berliner Kunstelprogramm di contare su una rete di supporto materiale pressoché illimitata, sconosciuta a tutte le iniziative militanti sorte negli stessi anni: una liquidità di 2 milioni di dollari per il primo triennio di attività, la collaborazione con la Libera Università di Berlino attraverso il lancio di specifici corsi accademici e, in seguito, l'appoggio del Ministero Federale degli Affari Esteri e del Senato Tedesco.

La seconda problematica consisteva nella tendenza a non schermare i programmi residenziali dalle dinamiche economiche del mercato neoliberista, lasciando che questi venissero appaltati da imprenditori, società o conglomerati privati. È il caso degli olandesi *Broedplaatsen*, "spazi incubatori" ottenuti dalla bonifica di edifici in disuso, e assegnati ad artisti residenti ad Amsterdam per garantire la disponibilità di studi e gallerie durante la levitazione del mercato immobiliare tra gli anni '90 e 2000. Come nota Nat Müller, nel giro di un decennio questi rifugi furono presi in gestione da società di pianificazione urbana che, oltre a stabilire parametri di ospitalità assolutamente arbitrari, acquisivano stabili sempre più distanti del centro di Amsterdam, allontanando gli artisti dal cuore della vita culturale e servendosi dei loro contributi come incentivo ad edificare nei lotti periferici. Cfr. N. Müller, *Amsterdam. Counting or Precarious Blessing?*, in L. Alexander et al., *Artist (Residency) and the City*, ArtsEverywhere, 2017, <https://www.artseverywhere.ca/artist-residency-and-the-city/> (consultato nel mese di agosto 2024).

²⁸ In un recente contributo, Casey Lesser esamina le più singolari opportunità di residenza artistica disponibili a livello mondiale: dalle coste dell'Antartide, dove contribuire artisticamente alla ricerca scientifica sul bioma polare, a un centro di smaltimento rifiuti a San Francisco, dove costruire opere a partire dai materiali di scarto della città; da un maneggio ungherese, che coniuga discipline visuali e sport equestri, a un laboratorio astronomico californiano, che coinvolge gli artisti nello studio della vita extraterrestre – passando per un soggiorno creativo tra due vulcani hawaiani, presso la torre di controllo di un aeroporto australiano o lungo le rotte mercantili del Mediterraneo. Cfr. C. Lesser, *11 of the World's most Unusual Artist Residencies*, Artsy, 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-of-the-world-s-most-unusual-artist-residencies> (consultato nel mese di agosto 2024).

mondiale.

A cavallo del nuovo millennio, si definirono inoltre alcuni modelli operativi di residenza, validi ancora oggi, e riassumibili in due macro-categorie²⁹: da una parte le residenze *production-based*, mirate alla presentazione di un risultato artistico, dall'altra le residenze *research-based*, rivolte alla ricerca estetica in quanto tale. All'interno del primo ventaglio si possono considerare:

- *Le residenze di sviluppo*, che sostengono l'evoluzione di un'opera edita, inedita o *in progress*: pur non richiedendo che il lavoro venga ultimato, questo modello impone di presentarne alcuni estratti in forma pubblica, e intende il confronto con il contesto locale come stimolo per il suo proseguimento.

- *Le residenze tematiche*, che mettono in primo piano una determinata istanza sentita a livello territoriale: pur non richiedendo di presentare opere a uno stadio di crescita più o meno avanzato, questo modello esige un contributo artistico definito, in grado di approfondire o divulgare la tematica prescelta.

All'interno del secondo ventaglio si possono invece citare:

- *le residenze di studio*, che si concentrano unicamente sulla crescita artistica e professionale dell'ospite, attraverso il confronto con il luogo e la comunità.

- *le residenze formative*, che incentivano l'educazione estetica in una o più discipline, attraverso il dialogo con il patrimonio storico-culturale locale.

Sul confine tra le due macro-categorie esaminate, si collocano infine le *residenze cross-settoriali*, mirate a inserire la figura dell'artista in ambiti esterni a quello culturale. Capostipite di questo modello, definito anche incorporato (*embedded*) nel caso di collaborazioni tra artisti e istituzioni governative, è stato lo stesso Artist Placement Group prima discusso, seguito da vari altri tentativi nella seconda metà del secolo scorso³⁰.

²⁹ La presente mappatura rielabora quella fornita dal *Policy Handbook on Artists' Residencies* (2014) dell'Open Method of Coordination. In effetti, alcune tipologie identificate da tale studio, come le residenze connesse a festival, rassegne o centri artistici indipendenti, sembravano farraginose dal punto di vista categoriale, non presentando prassi artistiche o gestionali sostanzialmente diverse da altri modelli.

³⁰ In Europa, si ricorda l'olandese Eventstructure research group (ERG) fondato da Jeffrey Shaw, Theo Botschuyver e Sean Wellesley-Milleri nel 1967, specializzato nell'uso di materiali gonfiabili in performance ed happening urbani. Per il resto, il baricentro degli esperimenti *cross-settoriali* si spostò oltreoceano, e in particolare negli Stati Uniti: nello stesso 1967 nacquero il collettivo Experiment in Art and Technology (EAT), fondato a New York da Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Billy Klüver e Fred Waldhauer, incentrato sulla collaborazione tra arte e ingegneria, nonché il Center for Advanced Visual Studies (CAVS), fondato da György Kepes presso il Massachusetts Institute of

1.9. Residenze artistiche e programmi europei (anni 2000-2010)

A cavallo tra i due millenni, il generale fermento intorno alla questione delle residenze attirò l'interesse dell'Unione Europea, ancora oggi tra i maggiori promotori di scambi tra artisti e territori su scala planetaria. Il *turning point* risale a quel 2006 che vide, con il lancio del Programma Cultura 2007-2013, la commissione di alcune ricerche volte a definire il profilo macroscopico della mobilità creativa lungo tutto il continente. Particolarmente rilevante risulta il documento *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals* (2008) dell'Istituto Europeo di Ricerca Culturale Comparata (ERICarts), che sottolineò la rilevanza epocale del fenomeno attraverso la seguente definizione:

«Mobility is understood as the temporary, individual cross-border mobility of artists and other cultural professionals. [...] The study team recognises mobility not simply as occasional movements across national borders [...] but more as an integral part of the regular work life of artists and other cultural professionals»³¹

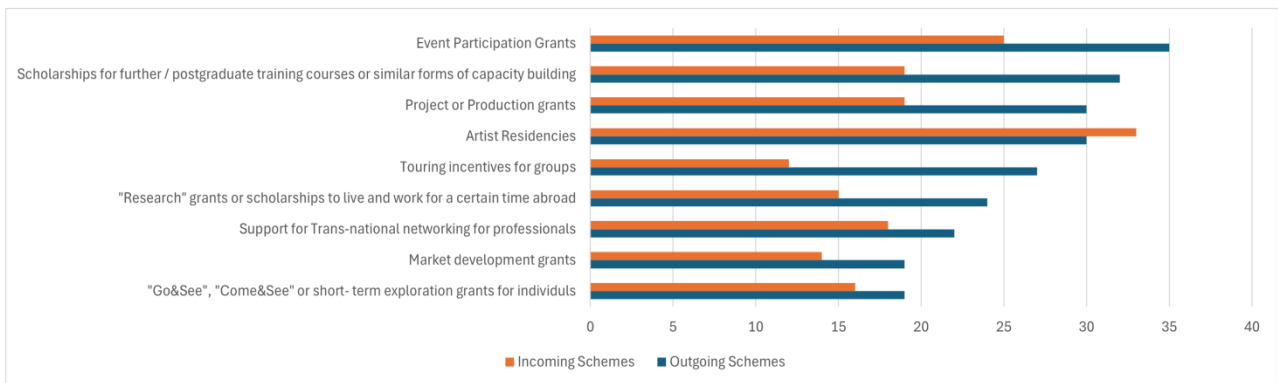
Indubbiamente, il dato più critico sollevato dallo studio riguardava la disparità qualitativa e quantitativa tra le opportunità di mobilità creativa nelle varie regioni dell'Unione Europea: nell'area nord-occidentale, protagonista della genesi delle residenze artistiche in tutto il continente, queste erano prevedibilmente solide, o (come nel caso dei Paesi Baltici) in via di rapido sviluppo; nell'area centro-meridionale (compresi Italia, Grecia, Portogallo) venivano recepite dalle istituzioni, ma stentavano ad essere messe in atto, a causa di una gestione problematica ed incostante dei fondi pubblici; nell'area centro-orientale (inclusi Turchia, Ucraina,

Technology, imperniato sull'incontro tra discipline visuali e tecnologie video, foniche e grafiche. Si cita infine il Palo Alto Research Center (PARC) che, lanciato nel 1970 presso l'omonima località californiana, ospita ancora oggi artisti disposti ad esplorare i confini tra ricerca estetica ed informatica. Come già sottolineato, il mondo dell'impresa pubblica e privata può trarre numerosi benefici dal confronto con il pensiero creativo dell'artista, e perfino gli attriti che si generano con quest'ultimo possono trasformarsi in *productive frictions* capaci di stimolare nuove energie cognitive ed affettive. Cfr. M. Lithgow e K. Wall, *Embedded Aesthetics. Artist-in-Residencies as Sites of Discursive Struggle and Social Innovation*, in «Seismopolite», n. 19, 2017. Nell'insieme, le residenze *cross-settoriali* contengono quell'interesse all'ibridazione che parrebbe essere la cifra caratteristica della nostra epoca, e che si riflette nella convergenza tra studi umanisti, tecnici e scientifici negli atenei di tutto il mondo.

³¹ A. Wiesand (a cura di), *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals. Final report*, ERICarts, 2008, p.3.

Russia e Paesi Slavi) la mobilità era ancora poco diffusa, o direttamente ignorata, se non per l'interessamento di singoli centri culturali³². Nondimeno, lo studio sottolineava uno squilibrio tra *outgoing* e *incoming mobility* per cui, nei Paesi fortemente colpiti dalla crisi economica, l'invio di artisti all'estero era pratica assai più comune rispetto all'accoglienza di professionisti stranieri in patria; questo fenomeno, oltre a saturare il mercato delle capitali culturali più in voga, perpetuava disparità geopolitiche di portata mondiale, come una generale tendenza migratoria dai territori del sud-est a quelli del nord-ovest. Al netto di tali squilibri, *Mobility Matters* registrava in tutto il continente una notevole crescita dei programmi residenziali che, come si evince dalla FIGURA N. 1, risultavano tra le forme di mobilità creativa in assoluto più comuni³³.

FIGURA N.1
Esperienze di mobilità creativa per tipologia di attività (2008)



Elaborazione da: A. Wiesand (a cura di), *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals. Final report*, cit., p. 49

Lo studio forniva infine una serie di raccomandazioni, utili allo sviluppo dei programmi residenziali e, in generale, della mobilità creativa europea: l'inclusione di discipline poco riconosciute (come la moda o l'architettura), l'agevolazione delle pratiche fiscali per gli artisti in viaggio, l'incremento

³² In questo senso, un significativo aiuto è stato fornito dai centri culturali stranieri, avviati perlopiù da Paesi dell'Europa nord-occidentale: ad esempio, una vera e propria fioritura della mobilità creativa in Spagna, possibile solo dopo la caduta del regime franchista, fu stimolata dalle attività della Casa Velasquez, fondata decenni prima dal Ministero dell'Istruzione Francese. Allo stesso modo, la comparsa delle residenze in Russia, ritardata dalla dispersione delle attività culturali sul territorio, fu sollecitata dal Goethe Institute di Mosca, lanciato dal Ministero degli Affari Esteri Tedesco. Lo stesso dicasi per le numerose sedi del British Art Council, di Alliance Française e Pro Helvetia nelle varie regioni dell'Europa centro-orientale.

³³ Dato aggiornato dai sondaggi del successivo *Artists Moving & Learning Project. European Report* (2011), secondo i quali le residenze detenevano il primato della forma di mobilità creativa più frequentata in Europa, per il livello di crescita umana e professionale che erano in grado di offrire agli ospiti. Cfr. A. L. Amilhat Szary et al., *Artists Moving & Learning Project. European Report*, PACTE-CNRS e DEUSTO, 2011, p. 31.

della comunicazione sulle opportunità residenziali disponibili in tutto il continente. Soprattutto, *Mobility Matters* invitava le istituzioni europee ad adottare un *approccio evolutivo* alla mobilità, vale a dire un piano di investimento strutturale, a lungo termine, che non si limitasse al mero riconoscimento economico delle iniziative, ma che consentisse di ampliarne la durata media, le mete e le modalità di intervento sul territorio.

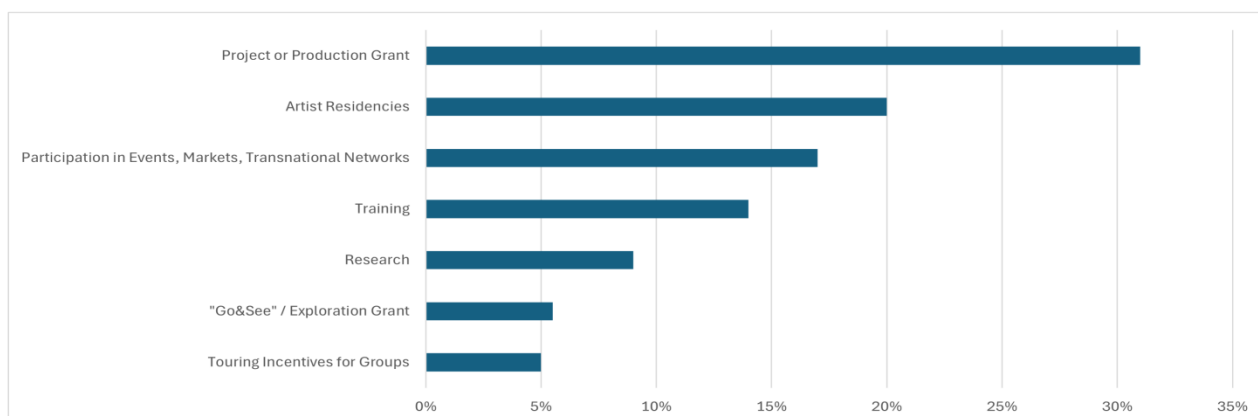
Simili questioni furono approfondite negli anni seguenti, con la creazione dell'Open Method of Coordination (OMC), gruppo di lavoro dedicato allo studio della mobilità creativa, e con il lancio del Programma Europa Creativa 2014-2020, sostenuto da un fondo di 1.47 miliardi di euro, divisi tra gli ambiti Cultura, Media e Programmi Cross-settoriali.

1.10. Residenze artistiche e programmi europei (anni 2010-2020)

A questo punto è opportuno confrontare i dati dell'ERICarts con il recente studio *I-Portunus. Operational Study. Mobility Schemes for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries* (2019), della piattaforma On The Move.³⁴ Ancora una volta, il dato più scoraggiante riguarda la distribuzione qualitativa e quantitativa delle opportunità di mobilità creativa: a dispetto di una crescita del 7% del tasso di occupazione in ambito artistico e culturale rispetto al periodo della crisi economica, più della metà dei programmi rimane confinata in quell'area nord-occidentale del continente già considerata, perpetuando le stesse disparità tra *outgoing e incoming mobility*. Inoltre, come si evince dalla FIGURA N. 2, al termine degli anni 2010 emerge un preoccupante declino dell'offerta di residenze, rispetto ai fondi produttivi e distributivi per progetti artistici già ultimati.

³⁴ La ricerca aggiorna la definizione di mobilità creativa fornita da *Mobility Matters*, alla luce della maggiore attenzione alle tematiche di inclusione, alle questioni ecologiche e climatiche e ai parametri di sostenibilità ambientale sviluppatasi negli anni 2010-2020: «Mobility is a central component of the professional trajectory of artists and culture professionals. Involving a temporary cross-border movement, often for educational, capacity-building, networking, or working purposes, it may have tangible or intangible outputs in the short term, and/or be part of a long-term professional development process. Mobility is a conscious process, and those involved in it, whether by directly engaging in it or by supporting it, should take into consideration its cultural, social, political, environmental, ethical and economic implications» M. Le Sourd, *I-Portunus. Operational Study. Mobility Schemes for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries*, On The Move, 2019, p.33.

FIGURA N.2
Esperienze di mobilità creativa per tipologia di attività (2019)



Elaborazione da: M. Le Sourd (a cura di), *I-Portunus. Operational Study. Mobility Schemes for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries*, cit. p. 47

Quest'ultimo scenario deve essere attribuito alla scarsa ricezione delle raccomandazioni fornite da *Mobility Matters*³⁵, in particolare quella relativa a un *approccio evolutivo*, capace di ampliare il raggio temporale, geografico e strategico della mobilità creativa europea. Mancando un simile intervento, è naturale che abbiano prevalso le opportunità di natura produttiva e distributiva,

³⁵ Nel panorama degli ultimi anni si possono ritenere soddisfatte le raccomandazioni di *Mobility Matters* sull'ampliamento disciplinare delle opportunità di mobilità creativa, constatando una grandissima ramificazione dei programmi, aperti a un numero virtualmente illimitato di ambiti, e tesi a ibridare professioni artistiche e tecniche nelle formule più variegata. Anche le problematiche di natura fiscale per gli artisti in viaggio hanno registrato un certo grado di miglioramento, con varie misure nate per agevolare il trasporto di persone e materiali tecnici; nonostante questo, *I-Portunus. Operational Study* evidenzia il conflitto tra le norme che regolano il diritto autoriale ed editoriale nei vari Paesi dell'Unione, evidenziando il bisogno di armonizzare la regolamentazione a livello europeo e mondiale. Infine, per quanto riguarda l'ambito della comunicazione in materia di mobilità creativa, gli ultimi anni hanno visto la nascita di numerosi servizi caldeggiata dalla Commissione Europea, come i Mobility Info Points, centri nazionali lanciati nel 2011, mirati a divulgare l'insieme di possibilità e ostacoli alla mobilità in ciascun Paese aderente ai programmi comunitari; a questi si sono uniti la piattaforma On The Move, che dal 2015 pubblica guide sul reperimento di fondi pubblici e privati, e il gruppo di lavoro (En)forced Mobility, che dal 2019 colleziona esempi di buone pratiche residenziali su scala planetaria. Nondimeno, *I-Portunus. Operational Study* sottolinea la necessità di intensificare l'informazione in materia di mobilità creativa, mirando idealmente a un servizio *taylor-made*, che fornisca consulenze "cucite" sulle esigenze umane e professionali del singolo richiedente. La proposta avanzata dallo studio, ispirata a schemi già esistenti come l'EYE Programme, è quella di creare una serie di Enti Intermediari (IO), coordinati a livello europeo ma attivi a livello nazionale; questo doppio focus territoriale permetterebbe non solo di migliorare la circolazione di informazioni sulle residenze, ma anche di agevolare la raccolta di dati statistici sulla mobilità, ambito intrinsecamente complesso da monitorare.

solitamente brevi (5-15 giorni), rivolte a mete consolidate e orientate a un risultato economico immediato. *I-Portunus. Operational Study* sottolinea come gli stessi programmi residenziali abbiano assunto tali caratteristiche, registrando una netta maggioranza di modelli *production-based* rispetto a quelli *research-based* e *cross-settoriali*; evidenzia inoltre come sempre più progetti si articolino secondo la modalità delle *one-off call*, trasferte fugaci in cui il Paese di destinazione è spesso limitrofo al Paese di origine, e in cui lo scambio con il luogo e la comunità ha tipicamente poco margine di approfondimento.

Si può dunque sostenere che, adeguandosi ai settori della produzione e della distribuzione, i programmi residenziali tentino di uscire dalla marginalità conosciuta negli ultimi anni ma, allo stesso tempo, rischino di compromettere gravemente la loro natura, i loro valori fondamentali, la loro missione originaria di scambio tra arte e territorio.

1.11. Panorama attuale

Alla luce di quanto esaminato, si può concludere che la marginalità, la disparità geografica delle opportunità e l'adeguamento ai settori della produzione e della distribuzione rappresentino, al giorno d'oggi, le problematiche più critiche e diffuse nel campo delle residenze artistiche. Nel tentativo di contrastare simili tendenze, un esempio virtuoso è stato fornito dalle tre chiamate del programma I-Portunus (2019), annoverabile tra le cosiddette *demand-led opportunities*, in cui il candidato aveva la possibilità definire in piena autonomia la durata³⁶, la meta³⁷ e la tipologia di intervento sul territorio³⁸. Il successo di I-Portunus³⁹, che si auspica sia da esempio a un numero crescente di programmi nazionali e continentali, ha spinto la Commissione a rinnovare il progetto

³⁶ Nel corso delle sue tre chiamate, I-Portunus vagliava progetti con una durata compresa tra i 15 e gli 85 giorni.

³⁷ Purché il Paese di destinazione fosse aderente al Programma Europa Creativa, come nel caso di Armenia, Tunisia, Georgia, Albania, Ucraina.

³⁸ Nondimeno, la prima chiamata di I-Portunus accettava candidature esclusivamente da parte di singoli artisti e operatori culturali e non, come da prassi, di organizzazioni formali - ulteriore segnale di solidarietà a un settore fustigato dalle pastoie burocratiche, in cui la possibilità di costituirsi giuridicamente non è scontata neanche a fronte dei rendimenti economici più regolari ed elevati.

³⁹ Lo schema ha finanziato la mobilità di 337 artisti, con uno stanziamento totale di 620.933 dollari. I questionari inoltrati al termine dell'esperienza indicavano che il 97% dei partecipanti ha acquisito nuove abilità o conoscenze, il 94% ha sviluppato nuove collaborazioni e il 49% ha ricevute nuove offerte lavorative. Cfr. European Union, *I-Portunus. Final Report Annexes*, Publications Office of the European Union, Lussemburgo 2020.

con il nome di Culture Moves Europe, in parallelo al lancio del Programma Europa Creativa 2021-2027.

Com'è noto, nel 2020 la pandemia di Covid-19 ha sospeso il normale corso delle attività artistiche e, a maggior ragione, delle iniziative di mobilità creativa. In un recente contributo⁴⁰, Taru Elfving sottolinea due fondamentali questioni portate alla luce dalle repentinità delle chiusure: in primo luogo, la dipendenza dei programmi residenziali internazionali dall'industria del turismo, capace di dirigere l'interesse di artisti e operatori su questa o quella meta attraverso importanti rifornimenti di capitale, di notorietà mediatica e possibilità di investimenti nelle infrastrutture locali; in secondo luogo, la posizione ambigua delle cosiddette *residenze digitali*, sorte in ogni angolo del pianeta come alternativa ai progetti di mobilità previsti durante le misure quarantenali: se da un lato questo formato comprime l'insieme delle possibilità di scambio tra artisti e territorio nella stretta cornice delle piattaforme virtuali, dall'altro garantisce ai professionisti di ogni origine le stesse possibilità di accesso, abolendo gli squilibri di opportunità considerati dentro e fuori i confini europei. Ancora praticate in molti contesti, le residenze digitali mostrano l'immagine esemplare di un sistema di mobilità aperto, paritario, non striato dalle dinamiche di potere delle società contemporanee.

1.12. *Implicazioni filosofiche, estetiche e antropologiche delle residenze*

In conclusione, si riportano alcune considerazioni sul ruolo e le funzioni, sempre più vari e polivalenti, che le residenze artistiche hanno assunto nel panorama culturale degli ultimi anni.

- *Il rapporto con la natura*. A ben vedere, la genesi storica delle residenze ha seguito il mutare della relazione tra essere umano e natura, ampiamente rilevabile nei contributi di Simmel, Descola e Vidali⁴¹: si può sostenere che il mecenatismo del XV-XVII secolo portasse con sé le conseguenze dell'antropocentrismo rinascimentale, e un'idea di natura come *oggetto*, manipolabile dall'essere umano o da un sistema di potere; che le colonie artistiche del XIX-XX secolo rivelassero le implicazioni della rivoluzione industriale, e un'idea di natura come *risorsa*, sfruttabile ai fini di un

⁴⁰ Cfr. T. Elfving, *Mobility Practices in Transition*, in N. Duxbury, D. Vidović (a cura di), *Mobility in Culture: Conceptual Frameworks and Approaches. I-Portunus House, Vol. 1*, Kultura Nova Foundation, Zagabria 2022.

⁴¹ Cfr. almeno G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006 (1913), P. Descola, *L'écologie des autres: l'anthropologie et la question de la nature*, Éd. Quae, Versailles 2011, P. Vidali, *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*, Mimesis, Milano 2022.

profitto economico e commerciale; che l'emersione della residenza come strumento di contatto con il territorio testimoniassero la nuova sensibilità ecologica della contemporaneità, e un'idea di natura come *organismo* in cui la nostra specie è coinvolta, e da cui non può separarsi dicotomicamente. La nascita delle residenze ha insomma partecipato, e in parte contribuisce ancora, a una "ricucitura" del rapporto tra soggetto e natura, traumaticamente scisso dalla cultura filosofica e scientifica della prima modernità. Questa considerazione spiega anche perché la residenza sia fiorita in Occidente, e non all'interno delle civiltà asiatiche o africane, generalmente segnate da un legame olistico con il resto del mondo animato e inanimato.

- *La relazione con la comunità*. Nel suo contributo sull'antropologia delle residenze⁴², Rita Vargas de Freitas Matias illustra la relazione tra artista e comunità di riferimento attraverso la categoria dello *stranger*, introdotta da Georg Simmel⁴³ all'inizio del secolo scorso: questa indica un soggetto che si inserisce stabilmente in un nucleo comunitario, ma non aspira a diventarne parte organica; che si rapporta con il panorama umano che lo circonda, ma non sviluppa legami destinati a durare; che partecipa alla vita collettiva, ma non aderisce pienamente alle norme comportamentali riconosciute. Attraverso un simile *habitus*⁴⁴, l'artista può svolgere un'azione di positivo straniamento per i membri della popolazione, spingendoli mediante il confronto con il diverso a interrogarsi su se stessi, sulla cultura che abitano e sul ruolo che ricoprono all'interno della società. Allo stesso modo, l'artista esperisce un senso di straniamento nell'inserirsi in un ambiente estraneo, nel decifrarne i costumi, nell'intraprendere a più riprese processi di adattamento cross-culturale⁴⁵. Eppure, il riuscire a superare tutte le barriere etnico-linguistiche incontrate sul luogo di lavoro genera un ritorno in termini psicologici ed emotivi che, forse, costituisce il fulcro stesso dell'esperienza residenziale. In un mondo sempre più connesso sul piano virtuale quanto isolato sul piano reale, ciò che l'artista cerca è rendere la propria sensibilità il più possibile aperta, il più possibile elastica e permeabile agli stimoli esterni:

«It is actually this kind of temporary stress reaction that the artists are looking for, which provide them with new possibilities to recreate themselves. This is crucial for their creative processes, and we can see it as a moment where

⁴² Cfr. R. Vargas de Freitas Matias, *International Artists-in-Residence 1990-2010. Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices*, Jyväskylä Studies in Humanities, Jyväskylä 2016.

⁴³ Cfr. G. Simmel, *Sociologia*, Meltemi, Milano 2018 (1908).

⁴⁴ A fronte del tempo limitato che l'artista trascorre in residenza, Rita Vargas de Freitas Matias propone la definizione di *sojourner*, come variante dello *stranger* simmeliano.

⁴⁵ Cfr. Y. Y. Kim, *Cross-cultural adaptation. An integrative theory*, Sage, New York 1995.

creativity emerges»⁴⁶

Pertanto, fra i compiti principali dei titolari di residenza figura quello di agevolare, nella maniera più equilibrata e lineare possibile, questa dialettica di *doppio spaesamento*, mirata al rinnovamento del tessuto comunitario e, parallelamente, alla costruzione dell'identità interculturale dell'artista⁴⁷.

- *Il tempo*. Nonostante l'ampia diffusione del fenomeno su scala mondiale, si può sostenere che la residenza rimanga un'esperienza extra-quotidiana, in cui le energie cognitive e creative dell'artista vengono stimolate in maniera più intensa del normale. Scrive Lucio Argano:

«La residenza creativa pone la questione del fattore tempo come valenza di risorsa e quella del ritmo, confrontandosi con la necessità di un equilibrio tra il *chrònos*, il tempo imposto da orologi e calendari, che unisce indistintamente tutti nell'ordine e nelle scadenze [...] e il *kairos*, il tempo opportuno, quello propizio, che si collega al principio della libertà e al valore della saggezza come il momento buono, metafora di *mondi possibili*»⁴⁸

Qual è, dunque, la durata ideale di una residenza, sufficientemente estesa da sollecitare questa attivazione fisica e mentale, ma sufficientemente breve da evitarne la dispersione? Nel dibattito odierno⁴⁹, la maggior parte dei titolari concorda su una durata minima di 20-30 giorni, dimostrandosi scettica rispetto alle diffusissime *nano-residencies* (inferiori a 15 giorni) che

⁴⁶ R. Vargas de Freitas Matias, *International Artists-in-Residence 1990-2010. Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices*, cit., p. 87.

⁴⁷ Si tratta naturalmente di una dialettica assai delicata, in cui possono emergere vari attriti, dovuti a *bias* di natura sociale e culturale. Un esempio interessante è quello riportato da Sarah El Adl, curatrice presso la Townhouse Gallery di El Cairo⁴⁷: durante una residenza del 2003, l'artista palestinese Raeda Saanda decise di concentrare la sua ricerca sui lustrascarpe locali, indagando i loro ambienti familiari e decidendo, in ultima analisi, di sostituirsi a loro per le strade della città; questo gesto performativo suscitò grande clamore nella comunità, scioccata dall'immagine di una donna reclina ai piedi di un uomo sul suolo pubblico. Il subbuglio fu gestito non senza difficoltà dai titolari della Townhouse Gallery, ma si trasformò nel pretesto per una lunga serie di confronti con la popolazione, attinenti tanto agli stereotipi di genere quanto al ruolo civile di un artista residente. Cfr. A. Serino (a cura di), *International Meeting of Residencies, 29th and 30th June 2015. Residencies as learning environments*, FARE, Milano 2015.

⁴⁸ L. Argano, *Attorno alla complessità feconda delle residenze creative*, in F. Biondi, L. Donati (a cura di), *Piccolo catalogo aggiornato delle residenze in Italia*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2022, pp. 25-26.

⁴⁹ Cfr. L. Alexander et al., *Artist Residencies: A Question of Time*, ArtsEverywhere, 2017, <https://www.artseverywhere.ca/residency-unlimited-3/> (consultato nel mese di agosto 2024).

impedirebbero all'artista di entrare pienamente in sintonia con il contesto⁵⁰, e alle *long-term residencies* (superiori ai 60 giorni), che nuocerebbero al senso di straordinarietà dell'esperienza.

Naturalmente, la gestione del tempo lavorativo varia in maniera significativa a seconda dell'ospite, rendendo complicato stabilire parametri univoci sulla questione; non è peraltro insolito che i benefici di un soggiorno si manifestino, nel percorso umano e professionale di ciascun artista, solo dopo un lungo periodo di decantazione:

«Most of the time the effect of the residence is long-term and you can grasp it only after three or five years. We have successful examples of artists who developed their careers after getting inspiration in our residence, which was the first residence they had done»⁵¹

La maggior parte dei titolari concorda infine sul bisogno di stabilire il limite temporale della residenza in anticipo, in maniera ovviamente chiara e armoniosa rispetto ai bisogni dell'ospite. In effetti, l'idea di aggiornare *in fieri* la durata del soggiorno, ventilata da alcuni studiosi⁵², rischierebbe di rendere l'esperienza eccessivamente informale, di subordinarla alla contingenza e al temperamento dell'artista e, soprattutto, di conseguire uno scambio vago, incostante e superficiale con il contesto di riferimento.

- *Il processo*. Nel complesso panorama culturale della contemporaneità, le residenze non hanno solo il compito di promuovere esperienze di scambio tra arte e territorio, ma anche quello di

⁵⁰ Nel dibattito odierno, Francisco Guevara fa poi presente come la questione del tempo residenziale porti con sé implicazioni politiche profonde, spesso latenti nella coscienza individuale e collettiva: specialmente in Paesi esterni al perimetro occidentale, un soggiorno breve, fugace e fortemente orientato al risultato rischia di precipitare il rapporto tra artista e comunità nelle stesse dinamiche esotiste ed etnocentriche osservate nelle pratiche di mobilità creativa sette-ottocentesca. Cfr. F. Guevara, *How much time do you want? Past as place in the context of artist residencies*, in L. Alexander et al., *Artist Residencies: A Question of Time*, cit. Rimando sulle cronache della Townhouse Gallery, un caso rappresentativo è quello della residenza svolta dagli artisti Adam Broomberg e Oliver Chanarin nel 2010: ospitati in uno spazio espositivo vacante, i due decisero di allestire, nel breve tempo della loro permanenza a El Cairo, una mostra sul movimento surrealista egiziano fondato da George Henine. Il vernissage fu aspramente criticato per aver descritto il gruppo come fenomeno di poco conto, libertario e derivativo dell'avanguardia francese, laddove questo rappresentò uno snodo centrale nella tradizione artistica locale; ad aggravare la superficialità della ricerca, Broomberg e Chanarin acquisirono in maniera indebita alcuni documenti familiari dei membri del movimento, finendo per essere querelati in blocco dai discendenti. Cfr. A. Serino (a cura di), *International Meeting of Residencies, 29th and 30th June 2015. Residencies as learning environments*, cit.

⁵¹ *Ivi*, p. 39.

⁵² Cfr. I. Volovod, *Losing Time*, in L. Alexander et al., *Artist Residencies: A Question of Time*, cit.

difendere la libertà e la dignità della creatività umana rispetto alle logiche di profitto, di rendimento e performatività tipiche del sistema economico capitalistico. Pertanto, prima ancora di ascrivere a uno dei modelli *production-based*, *research-based* o *cross-settoriali* sopra esaminati, ogni residenza porta avanti il valore basilare della processualità: antepone il percorso umano dell'artista ai risultati del suo lavoro, e gli consente un uso autonomo del tempo e dello spazio; accoglie la possibilità della crisi come stadio cruciale dell'invenzione estetica, e permette alle opere di evolversi nel tempo, configurandosi come progetti sempre aperti, sensibili agli stimoli esterni, e non come oggetti chiusi, dati una volta per tutte. Scrive Gerardo Guccini:

«La prassi comprende tutto ciò che si codifica in quanto tecnica e si pone, all'inizio di ogni nuovo processo compositivo, come punto fermo, strumento sedimentato e funzionale, base sulla quale muoversi o da cui partire. [...] Il processo, calato negli orizzonti operativi della prassi, tende a risolversi in opere [...] mentre, veicolato da dinamiche progettuali, scopre in se stesso una molteplicità di esiti, soluzioni e possibilità di intervento. Il suo fulcro essenziale, nel primo caso, è il prodotto, nel secondo, la mobilitazione esperienziale e creativa di tutte le componenti coinvolte: spazi, luoghi, persone»⁵³

Per consolidare questo approccio estetico e filosofico, sempre più residenze avviano programmi di *tutorship* con figure di varia estrazione professionale, come critici, docenti universitari o consulenti tecnici. Spesso estraneo tanto all'*host*, quanto al *guest* e alla comunità presente sul territorio, il tutor agevola le relazioni tra l'ospite e tutti i suoi interlocutori, in modo da garantire il pieno benessere personale, artistico e lavorativo.

- *Il luogo*. Alla luce di quanto esaminato finora, lo spostamento geografico più o meno ampio non sembra rappresentare, in sé, una *conditio* per lo svolgimento di una residenza: a parere di molti studiosi, se si verifica un'adeguata relazione tra *host* e *guest*, anche il luogo d'origine dell'artista può essere "riscoperto" alla luce di uno scambio proficuo con il territorio. Come ebbe a dire Odile Chenal, ex direttrice dell'European Cultural Foundation: «In fact "otherness" can be, in distance, very close!»⁵⁴.

⁵³ G. Guccini, *Prologo. La cultura delle residenze e il problema delle tradizioni-viventi-non-memorizzate* in F. Biondi, L. Donati (a cura di), *Piccolo catalogo aggiornato delle residenze in Italia*, cit., p. 13.

⁵⁴ [Types of residency programmes \(transartists.org\)](https://www.transartists.org/) (consultato nel mese di agosto 2024).

CAPITOLO 2 – FENOMENOLOGIA DELLE RESIDENZE TEATRALI

2.1. Le residenze teatrali in Europa

2.1.1. Il caso particolare del teatro

Nel capitolo precedente si è tentato di sciogliere le numerose ambiguità che circondano la definizione di residenza artistica e si è giunti a distinguerla da altre forme di mobilità creativa, descrivendola come *struttura di ospitalità che, entro un periodo di tempo limitato, mette in relazione il percorso umano, creativo e professionale degli artisti al patrimonio culturale, sociale e ambientale di un territorio*. Ebbene, è evidente che una posizione interessante nel discorso sulle residenze sia abitata dal teatro e, in generale, dalle arti performative. Queste discipline si basano a livello intrinseco su uno scambio con il territorio, inverandolo dal vivo, in un tempo e in un luogo condivisi con la platea; non intendono la dialettica con il contesto sociale e culturale come una possibilità, più o meno percorribile, ma come una vera e propria *conditio*, senza la quale l'evento scenico non può darsi. In quest'ottica quelle teatrali dovrebbero essere, al giorno d'oggi, la forma più comune, più semplice ed "immediata" di residenza. Di fatto, consultando il database della piattaforma Transartists, il più vasto archivio di programmi di mobilità creativa su scala mondiale, si verifica il contrario: le residenze teatrali rappresentano appena l'8% delle opportunità totali⁵⁵.

Com'è possibile che la disciplina più compatibile con i presupposti teorici e pratici della residenza risulti così poco frequentata? Si potrebbe elencare una serie di ostacoli tipici della mobilità in campo teatrale, dal numero di componenti artistici e tecnici delle compagnie, fino alle difficoltà nel trasporto di materiali costumistici e scenografici. Senz'altro problemi rilevanti, ma la questione ha probabilmente radici più profonde, legate ad importanti vicissitudini storiche, culturali e sociali del teatro europeo nell'era moderna. Pertanto, nel presente capitolo, si ripartirà dallo snodo fondamentale del Rinascimento, osservando le particolari modalità con cui gli attori cinque-seicenteschi si rapportavano ai territori e al potere regale del tempo; si considererà la capacità delle compagnie di unirsi in comunità artistiche stabili e, di contro, la loro ritrosia ad aprirsi a strutture di ospitalità esterne; si verificherà un particolare "ritardo" della residenza teatrale, aggravato dal modello produttivo e distributivo dei teatri pubblici novecenteschi, e risoltosi solo

⁵⁵ <https://www.transartists.org/en/map> (consultato nel mese di agosto 2024). Secondo lo stesso database, le residenze nel campo delle *performing arts* rappresentano invece il 27% del totale. Ma questa espressione va intesa come termine ombrello che, soprattutto negli ultimi anni, esula l'ambito teatrale in senso stretto per aprirsi a importanti contaminazioni con le discipline visuali, musicali e coreiche.

negli ultimi decenni del secolo scorso.

2.1.2. *Commedia dell'Arte e territorio*

Com'è noto, il teatro è sempre stato guardato in maniera ambivalente dai rappresentanti del potere, ammaliati e al contempo intimoriti dalla sua capacità di stregare le menti, i corpi e le pulsioni umane. Nel Medioevo tutte le attività teatrali laiche, non ascrivibili ai programmi di catechesi cristiana, furono legalmente bandite e dovettero consumarsi in un regime di nomadismo che proseguì fino all'età moderna. Considerando la *Commedia dell'Arte*, prima forma di professionismo scenico affermata tra XVI e XVIII secolo⁵⁶, si osserverà come la civiltà teatrale europea fu in grado di sfruttare la condizione della vita di giro, piegandola a proprio favore e convertendola in un sofisticato dispositivo di scambio con i luoghi e le comunità⁵⁷.

⁵⁶ Il primo contratto formale di compagnia a noi pervenuto risale al 25 febbraio 1545, stipulato presso un notaio padovano. Il 10 ottobre 1564, un altro contratto avrebbe incluso nell'organico di compagnia una figura femminile, fino ad allora legalmente esclusa dai mestieri della scena. Al di là della legittimazione giuridica del professionismo scenico, la *Commedia dell'Arte* rimane ad oggi un fenomeno vasto e ambiguo, per le numerose ramificazioni storiche, geografiche ed estetiche che conobbe tra XVI e XIX secolo. Si rimanda in proposito al contributo di Roberto Tessari, che la definisce come *plesso prismatico* fondato su un «modo di concepire (e vendere) il teatro. Un modo che privilegia con scelta radicale l'economia del fare e del distribuire spettacolo in un regime di libero mercato [...]. E, soprattutto, privilegia una *praxis* dello spettacolo pronta a esibire sulle scene, indifferentemente, i generi tradizionali e quelli di volta in volta emergenti [...], attorno a un aggregato di attrazioni sceniche la cui ricetta, per quanto declinabile secondo molteplici varianti, esige un certo numero di ingredienti fissi: le maschere, un sistema di parti ferreamente determinate, la recitazione "all'improvviso", l'esibizione sensuosa della donna-attrice [...] e un quasi sempre ricco corredo di musiche, canti e danze» R. Tessari, *La Commedia dell'Arte*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. IX-X. Intorno a questo centro di gravità fondamentale, la *Commedia dell'Arte* fu in grado di accomunare «gli spettacoli professionali delle "stanze" e gli spettacoli di "piazza" dei comici-ciarlatani; lo stile "illustre" delle truppe di livello superiore, e [...] i molteplici ibridi prodotti dalle diverse correnti migratorie verso altri Paesi europei; le varianti tipologiche sperimentate dal modello-compagnia (fraternale, ducale, capocomicale con nome in ditta ecc.)» *Ivi*, p. 64.

⁵⁷ Così Siro Ferrone descrive il valore umano e creativo che, per le compagnie teatrali della modernità, aveva nel tempo assunto lo stile di vita nomade: «È stato giustamente scritto che gli attori si mossero per guadagnarsi da vivere. È vero, ma è solo una parte della verità. Non si spiegherebbero altrimenti né la persistenza del mestiere in attori affermati che raggiunsero, grazie al teatro e ad altre professioni collaterali, una relativa sicurezza economica, né le scelte addirittura contrarie all'interesse economico che fecero altri, preferendo l'arte del recitar viaggiando a qualunque occupazione stanziale. La lotta per la sopravvivenza è inseparabile in questi umili attori dalla ricerca della

Il primo strumento di contatto tra arte teatrale e territorio erano le maschere. Di fatto, la Commedia dell'Arte non si serviva di personaggi, ma di tipi fissi con caratteristiche fisiche, psichiche e linguistiche assolutamente codificate. Da una parte, le maschere risultavano figure di natura archetipica, prive di riferimenti storici e geografici, prelevate direttamente dal calderone della commedia greca, latina ed ellenistica. Ma, a ben vedere, esse interagivano in maniera profonda con l'attualità, costituendo una campionatura precisa del panorama sociale della modernità, con tanto di varianti regionali e locali⁵⁸ perfettamente riconoscibili dal pubblico. Scrive Ferdinando Taviani:

«L'organico di base, con i suoi otto o dieci tipi fissi (due Vecchi, una o due coppie di Innamorati, due Servi, una Servetta e un Capitano) non deriva soltanto dalle convenzioni drammatiche. Riproduce il paradigma familiare (genitori, figli, servitori) e quello sociale. [...] La borghesia basata sul commercio (la borghesia di roba) è rappresentata da uno dei due Vecchi, il mercante, o Magnifico (come Pantalone); quella delle professioni «liberali» - medici, avvocati, notai (borghesia di toga) - è rappresentata dal Dottore. I due Servi non si distinguono solo perché l'uno è scaltro e l'altro no, ma perché rappresentano i due diversi livelli dei ceti popolari: il ceto dei popolani bene integrati (artigiani, osti, bottegai, oltre che servitori), persone dai mestieri umili ma al confine con la piccola borghesia; e la folla del sottoproletariato, dei contadini inurbati, al limite della mendicizia e d'una vita d'espediti»⁵⁹

Il secondo strumento di contatto tra arte teatrale e territorio era quello dell'improvvisazione. La Commedia dell'Arte basava ogni performance su canovacci (o *scenari*) la cui struttura narrativa era data una volta per tutte, ma i cui sviluppi interni variavano di replica in replica. Dal punto di vista produttivo, l'uso di canovacci permetteva ai comici di estrarre, da un singolo nucleo di trama, un numero virtualmente illimitato di spettacoli; dal punto di vista distributivo, consentiva di adattare l'evento scenico ai luoghi più diversi, nonché all'eterogeneità di pubblici aristocratici, borghesi, popolari, con cui le compagnie interagivano quotidianamente. E nella loro vita di scena gli attori cinque-seicenteschi maturavano una tale capacità di ascolto del pubblico, da poterne intuire istantaneamente la temperatura emotiva e, sulla base di questa, modulare in diretta la durata della performance, l'equilibrio tra il registro serio e quello buffo, addirittura il livello di

libertà» S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Settecento*, Einaudi, Torino 1993, p. 19.

⁵⁸ Sulle varianti dell'Italia centrale, cfr. R. Ciancarelli, *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Bulzoni, Roma 2014.

⁵⁹ F. Taviani, *Introduzione n. 11 alla Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 21-22.

protagonismo di una maschera rispetto alle altre all'interno della diegesi. Ancora Taviani:

«Gli stessi mutamenti può praticarli una stessa compagnia per adattarsi al mutare del pubblico, può rappresentare una commedia in cui prevale il buffonesco e poi dare alla stessa commedia una coloritura sentimentale o avventurosa o paurosa, dilatando ora la parte degli Zanni, ora quella degli Innamorati o del Capitano dalla tremenda follia. [...] Il protagonismo virtuale d'ogni personaggio è un'energia latente essenziale per la composizione. Sarebbe però letale se contagiasse il risultato: il dramma crea un ordine delle importanze, una gerarchia dei primi piani. [...] Nella Commedia dell'Arte lo sperimentalismo non è invenzione estetica, ma tecnologia organizzativa»⁶⁰.

Attraverso gli strumenti delle maschere e dell'improvvisazione⁶¹, gli attori cinque-seicenteschi svilupparono una capacità di scambio con il territorio tale da assorbire facilmente gli stimoli provenienti dal contesto sociale e culturale e, allo stesso tempo, influenzare quest'ultimo con l'immaginario fantasmagorico delle loro performance. È il caso delle frequenti tournée in Francia, dove, da un lato le compagnie dell'Arte imitarono lo stile delle formazioni locali, adattandosi fluidamente ai gusti dell'aristocrazia parigina e, dall'altro, riuscirono a trasformare i loro usi scenici in una moda secolare, condizionando in maniera permanente la tradizione spettacolare nazionale e continentale⁶².

2.1.3. *Commedia dell'Arte e potere regale*

⁶⁰ *Ivi*, p. 290-291.

⁶¹ Un altro strumento di contatto tra arte teatrale e territorio, di natura più sottile, era contenuto nelle stessa recitazione degli attori. Attraverso uno studio comparatistico delle fonti iconografiche del XVI-XVII secolo, Marco De Marinis sostiene che all'interno delle antiche compagnie italiane coabitassero due tecniche vocali e gestuali di segno opposto: a un estremo, si riscontra un *codice energico*, ereditato dalle antiche farse medievali ed esemplificato dalla recitazione muscolare, acrobatica e prosaica delle maschere dei Servi e dei Vecchi; all'altro estremo, si riscontra un *codice elegante*, mutuato dal teatro erudito rinascimentale ed esemplificato dalla recitazioni nobile, armoniosa e lieve delle maschere degli Innamorati. La Commedia dell'arte riusciva così a incarnare, nei corpi vivi degli attori, la fondamentale tensione tra antico e moderno che animava la cultura filosofica, letteraria e scenica del XVI-XVII secolo. Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Bulzoni, Roma 2008.

⁶² Avendo profondamente influenzato il repertorio di Molière, la Commedia dell'Arte partecipò di fatto alla genesi del dramma borghese sette-ottocentesco; avendo animato il panorama delle fiere parigine, riverberò nell'immaginario del teatro popolare otto-novecentesco. Con la sua capacità di manipolare i meccanismi basilari dell'evento scenico, la Commedia dell'Arte sarebbe poi divenuta fonte di ispirazione per le grandi riforme drammaturgiche e registiche del XIX-XX secolo.

Parallelamente alla capacità di contatto con il territorio, un altro carattere straordinario degli attori della Commedia dell'Arte riguardava la relazione con il potere regale. Come molti altri artisti del XVI e XVII secolo, anche le compagnie teatrali trovarono asilo presso i grandi mecenati italiani ed europei, ma la loro posizione nelle corti guadagnò un grado di libertà creativa e operativa sconosciuto agli esponenti di altre discipline. Questa autonomia derivava in primo luogo da una serie di ruoli laterali, e talora estranei alla professione scenica, che i comici assunsero durante le loro permanenze presso i ducati.

Il primo fu quello dell'ambasciatore, mestiere ancora in via di formazione, rivestito solitamente dalla cerchia di eruditi presente a corte. In virtù della capacità di adattamento sociale legata al nomadismo, le compagnie cinque-seicentesche furono spesso coinvolte in importanti scambi diplomatici con sovrani italiani e stranieri; dal frequente successo di queste missioni ottennero fama, stabilità economica e nuove opportunità di natura artistica e imprenditoriale. Lo testimonia la collaborazione di Flaminio Scala, capocomico della Compagnia dei Confidenti, con il Duca Giovanni de' Medici, capace di produrre il primo esempio di compagnia stabile nella storia del teatro europeo⁶³:

«Don Giovanni era l'autorità suprema, elargitore delle lettere patenti che consentivano di circolare liberamente sui mari della ventura, senza correre il rischio di essere scambiati per pirati volgari. I Confidenti battevano infatti la bandiera medicea, come i Fedeli inalberavano il vessillo dei Gonzaga, oppure, in circostanze eccezionali, i gigli di Francia, e così via. Le lettere patenti aprivano porti e teatri, schiudevano dogane, intimidivano i nemici le bandiere nemiche»⁶⁴

Il secondo ruolo assunto dagli attori, apparentemente distante dalle veste dell'ambasciatore, è quello del giullare. Ancora in virtù dello stile di vita promiscuo legato al nomadismo, i comici cinque-seicenteschi erano spesso associati a questa perturbante figura di matrice medievale capace, secondo il paradigma della festa carnevalesca, di ribaltare temporaneamente le gerarchie di potere. E le compagnie sapevano bene quando contrastare una simile nomea, che legava la loro professione a un immaginario pagano e antiquato, e quando sfruttarla, per assicurarsi rapporti di stima, fiducia e confidenza con i grandi sovrani del tempo. Si osserva la seconda eventualità nel testo delle *Compositions de rhétorique*, supplica in versi rivolta dall'attore Tristano Martinelli al Re

⁶³ Nei primi anni del XVII secolo, un esempio analogo fu la collaborazione di Pier Maria Cecchini, capocomico della Compagnia dei Gelosi, con Vincenzo I Gonzaga, capace di produrre il primo esempio storico di teatro pubblico.

⁶⁴ S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Settecento*, cit., p. 159.

di Francia, durante la tournée della Compagnia dei Gelosi del 1600-1601:

«Grand Thrésorier des Comédiens Italiens et Prince plus que tut autre digne d'être engravé en médaille de moy désirée' [...] Ha Reine, Colana, Roy Medaglia,/ quantumque donné moy, per la morbiu,/ autrement m'en iray cert' in Itaglia/ Et Harlequin donnera a V.M./ un mezo (C.) Niente,/ con un (O.) Niente entiero,/ Accompagnato con un (RE.) [...] Piaccia à Iddio/ Di farci vedere il maturo parto/ Di queste pregne speranze./ per la mia foy en sogneant au guadagno/ lo parlo Toscolagno»⁶⁵

Colpisce l'impertinenza con cui l'attore si rivolge al sovrano e a sua moglie, non lesinando allusioni personali alla famiglia reale ed esplicitando il diritto a un adeguato compenso per la sua performance; colpisce l'impostazione editoriale della supplica che, data alle stampe nel corso dello stesso inverno, avrebbe ospitato al suo interno un gran numero di pagine bianche. E stando alle fonti storiografiche, nessuna di queste burle sancì motivo di offesa o scandalo presso la corte – al contrario, le *Compositions de rhétorique* aprirono la strada al periodo più denso e glorioso di trasferte comiche in terra francese.

2.1.4. *Commedia dell'Arte e comunità artistiche*

È necessario a questo punto comprendere da dove derivi la versatilità degli attori cinque-seicenteschi nell'adattarsi allo stile di vita nomade, nello stabilire uno scambio così diretto con il territorio, nel barcamenarsi con maestria tra le maglie del potere regale. La risposta chiama ancora in causa il tema della comunità artistica che, come osservato nel capitolo precedente, è in grado di fornire ai suoi membri nuovi strumenti per relazionarsi con il contesto culturale e sociale circostante. Anche in questo ambito, la civiltà teatrale europea manifestò caratteri di pionierismo rispetto ad altri ambiti disciplinari e, fin dal XVI secolo, costruì un gran numero di comunità artistiche salde e durature. In un celebre contributo del 1984⁶⁶, Claudio Meldolesi descrive questi

⁶⁵ T. Martinelli, *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, Comitorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestable de Messieurs les Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux. Arlechin. Imprimé delà le bout du monde*, [1601], Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des livres rares, RES-Y2-922, pp. 4-57.

⁶⁶ Il testo dell'articolo è stato recentemente pubblicato in L. Mariani, F. Taviani (a cura di), *Scritti rari di Claudio Meldolesi. Dossier*, in «Teatro e Storia», n. 2, 2010. L'originale si trova in C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, 1984. A livello perlomeno lessicale, il concetto di micro-società era stato

raggruppamenti con l'espressione "micro-società degli attori", evidenziando una serie di valori condivisi dalle formazioni professionali del continente europeo: in sintesi, l'essenza del modello micro-sociale era un'idea di compagnia come casa simbolica, in cui si consumava ogni parte della vita degli attori, dai rapporti familiari a quelli amicali, dall'educazione scolastica a quella teatrale, dall'affiatamento dei nuovi repertori alla gestione dei compensi personali; compagnia come focolare chiuso e inaccessibile al resto del mondo civile, in cui ogni membro poteva trovare rifugio ed essere schermato dall'instabilità sociale ed economica tipica dei mestieri della scena:

«Per microsocietà dovrà intendersi l'insieme sociale delle compagnie di tutti i Paesi in cui attecchì il seme della Commedia dell'arte. Fu dunque una società paradossale, fatta di dislivelli qualitativi, di difformità linguistiche, di frastagliate abilità, epperò fu una società capace di offrire all'occhio dello storico dei prevalenti tratti comuni. L'attore – si diceva durante la Rivoluzione francese – è prima attore e poi cittadino; fu questa la matrice dell'anomala collocazione attorica di cui parlavamo»⁶⁷

Si può quindi sostenere che la straordinaria apertura degli attori cinque-seicenteschi nei confronti del mondo esterno si fondasse su un'altrettanto straordinaria chiusura del loro mondo interno. Questa rigidità del nucleo umano e professionale si sarebbe protratta, in varie forme, per tutta l'età moderna; riguardò tanto i sistemi teatrali che conservarono a lungo lo stile di vita nomade (come quello italiano o tedesco), quanto quelli che trovarono presto una stanzialità sul territorio (come quello francese o inglese); portò i capocomici di tutto il continente a radunare all'interno della compagnia, o addirittura su se stessi, la maggior parte dei ruoli artistici, gestionali e imprenditoriali⁶⁸.

Risulta dunque evidente come la civiltà teatrale europea fosse costitutivamente incompatibile con la pratica residenziale, fondata proprio sulla presenza di un interlocutore esterno (*host*), incaricato di dirigere lo scambio tra artisti (*guest*) e territorio. Mentre i primi esempi di residenza venivano alla luce nella galassia delle colonie otto-novecentesche, la storiografia teatrale era già densa di

introdotto due anni prima in M. Schino, F. Taviani, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982.

⁶⁷ L. Mariani, F. Taviani (a cura di), *Scritti rari di Claudio Medolesi. Dossier*, cit., p.89.

⁶⁸ Fanno eccezione il ruolo dell'impresario, di matrice sei-settecentesca, e quello successivo dell'agente teatrale. Ma si tratta di figure intermedie, che nella maggior parte dei casi si limitavano a fornire opportunità e risorse materiali, agevolando le strategie di natura artistica e imprenditoriale già decise all'interno della compagnia e non intaccandone l'ecosistema umano, professionale e gestionale.

aneddotti sui fallimentari tentativi dei più illustri uomini di cultura (da Goldoni a Hugo, passando per Goethe) di frapporsi alla vita quotidiana delle compagnie, o di riformarne le consuetudini creative e lavorative. Si vedrà come i presupposti basilari per la genesi della residenza teatrale si presentarono solo in seguito alla scomparsa delle comunità di stampo micro-sociale, in un lungo e complesso percorso di assestamento che sarebbe terminato negli ultimi decenni del XX secolo.

2.1.5. *Il declino della civiltà teatrale moderna*

Come già accennato, le vicissitudini storiche a cavallo tra XIX e XX secolo intaccarono in maniera profonda, per non dire traumatica, gli usi della civiltà teatrale europea. Si pensi all'invenzione del cinematografo che, nel giro di pochi decenni, sottrasse alla prosa e alla lirica il primato di medium di intrattenimento di massa detenuto per secoli; si pensi al consolidamento del sistema economico capitalistico, che vide l'ingresso di numerosi imprenditori nel campo della produzione e della distribuzione teatrale; si pensi ancora allo sviluppo del diritto d'autore, della regolamentazione fiscale, delle questioni sindacali e contrattuali, che assicurarono un controllo sempre maggiore degli stati all'interno delle vicende sceniche.

Sotto la spinta della marginalità, e della crescente intromissione di figure esterne al loro ambiente, le antiche comunità di stampo micro-sociale si sarebbero dissolte nel giro di pochi anni. In Italia, come anche nel resto d'Europa, la perdita di questo fondamentale pilastro socio-antropologico comportò una generale tendenza dei gruppi teatrali ad abbandonare la programmazione di tournée, e a cercare impieghi più stabili all'interno delle grandi città, grazie alla diffusione delle nuove forme di intrattenimento leggero:

«Già dall'ultimo decennio dell'800, lo spettacolo leggero si era arricchito del teatro di varietà, genere di gran riscontro presso tutte le classe sociali [...] per la sua versatilità e la partecipazione spontanea, non intellettuale, rissosa [...] che permetteva al pubblico, seduto a un tavolino, mentre consumava bevande e alcolici. La distanze del successo erano tali che il reddito imponibile di una stella come Fregoli arrivava al doppio di quelli delle compagnie drammatiche primarie»⁶⁹

Ma la contrazione delle attività sceniche sulle grandi città proseguì ben oltre lo snodo critico tra XIX e XX secolo, sollecitata da numerosi fattori interni ed esterni alla professione scenica, al punto

⁶⁹ L. Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, Dino Audino, Roma 2021, p. 59

di configurarsi come il carattere prevalente del teatro europeo primonovecentesco.

In effetti, già nei primi anni del secolo, la Riforma della Regia introdusse un modello di creazione teatrale a base fortemente metropolitana⁷⁰, difficile da esportare in centri urbani o rurali remoti, per i tempi richiesti dalla pedagogia attoriale (Stanislavskij, Mejerchol'd), per l'impiego di spazi scenici non convenzionali (Antoine, Lugné-Poe) o, semplicemente, per l'imponenza degli apparati costumistico-scenografici (Craig, Reinhardt). Allo stesso tempo, le due Guerre Mondiali dispersero le attività teatrali in tutto il continente, mietendo varie generazioni di interpreti chiamati al fronte, e cancellando gli antichi itinerari regionali e provinciali percorsi dalle compagnie ottocentesche. Infine, i regimi totalitari nazi-fascisti ebbero il merito rilanciare la distribuzione teatrale in aree poco frequentate (come nel caso dei Carri di Tespi italiani o quello, meno riuscito, dei *Thingspiele* tedeschi) ma, d'altro canto, concentrarono definitivamente la produzione nelle imprese spettacolari delle capitali.

Una uniformazione delle attività sceniche su tutti territori urbani e rurali si sarebbe dovuta conseguire nel secondo dopoguerra, grazie alle iniziative di teatro pubblico che si diffusero in tutto l'Occidente, seguendo gli esempi pionieristici di matrice francese, inglese e americana⁷¹. Questi nuovi organismi declinavano in vari sensi l'idea di teatro come servizio pubblico, come avamposto di civiltà, come espressione del pluralismo democratico che avrebbe esteso la fruizione delle arti sceniche alle masse proletarie e contadine. Allo stesso tempo, la ricostruzione dell'identità storica, culturale e sociale degli stati occidentali all'indomani delle tragedie belliche portava con sé implicazioni politiche e diplomatiche cruciali, e non poteva che svolgersi all'interno delle grandi città:

⁷⁰ Esistono casi in cui gli esponenti della Prima Riforma della Regia abbandonarono le grandi città per sperimentare nuove forme di contatto tra arte teatrale e territorio. Il più noto è indubbiamente quello di Jacques Copeau, che nel 1924 si trasferì con i suoi discepoli in Borgogna, inserendosi nella società e nella cultura agricola locale, per trarne i materiali scenici, coreici e musicali propedeutici agli spettacoli. Ma vanno ricordati anche casi precedenti, come la scuola di coreografia diretta da Émile Jacques-Dalcroze a Hellerau, nella periferia di Dresda (1910), e la comunità per artisti fondata da Rudolph Laban sul Monte Verità, nei pressi di Ascona (1913). Simili esperienze si configurarono in maniera simile alle colonie rurali europee e americane considerate nel capitolo precedente, senza però mai condensarsi in strutture di ospitalità di stampo residenziale.

⁷¹ In ordine cronologico, la prima esperienza di teatro pubblico fu il francese Théâtre National Populaire (1920), che trovò il suo massimo splendore nel dopoguerra, sotto la direzione di Jean Vilar. Nel frattempo si erano sviluppati l'americano Federal Theater Project, fondato nel 1935 e smantellato nel giro di pochi anni, e la sezione teatrale dell'inglese Arts Council of Great Britain, lanciata nel 1939 con il nome di Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA).

«[National Theatre] was used for national unification without an existing country (Germany for instance) or within an existing country (France, Denmark for instance); and in opposition to foreign oppressors (Hungary, Serbia, Croatia, Norway for instance), as well as even for imperial unification over other nations and ethnic groups (Austria, Russia, Sweden, the UK for instance). It was also used as a possible forum for those who did not have representations on the stages of the legitimate theatres [...]. Until recently, national theatre had been thought of as a centralized monumental institution reflecting nationhood and identity often as an exclusive and inward-looking through a textual canon and a unitary, unifying language»⁷²

Nonostante gli ideali programmatici, insomma, i primi teatri pubblici dimostrarono una certa continuità con l'assetto dei teatri di regime, concentrando la produzione nelle grandi metropoli e relegando le attività sceniche nei centri abitati minori a una distribuzione periferica e incostante.

2.1.6. *Genesi della residenza teatrale*

Nel clima di maggiore stabilità politica e culturale del dopoguerra, si registrarono numerosi movimenti che tentarono di invertire la tendenza centralistica del teatro primonovecentesco. In effetti, tutti gli esponenti della Seconda Riforma della Regia si interessarono a uno scambio tra arte teatrale e territorio al di fuori delle grandi città, nell'ottica di una comunione rituale e spirituale (Grotowski), di una militanza politica e sociale (Living Theatre), di uno scambio tra tradizioni spettacolari distanti nel tempo e nello spazio (Odin Teatret). Tra gli anni '50 e '60, simili iniziative si consumarono in un regime di completa autonomia artistica, economica e gestionale, motivata dall'incapacità dei teatri pubblici di recepire il valore civile ed estetico delle nuove ricerche, ma anche da un purismo ideologico delle stesse compagnie, ostili a ogni forma di contaminazione esterna. Una sorta di tendenza autarchica che accomunava i riformatori del dopoguerra alle antiche comunità teatrali di stampo micro-sociale, e che Taviani descrive efficacemente con queste parole:

«Sono teatri [...] sostanzialmente indifferenti rispetto alle madrelingue dei propri attori; non producono con regolarità; non adottano tempi standard (e "ragionevoli") per le prove; non scritturano gli attori per stagione o per spettacolo; e si fissano su un solo regista. La parola "enclave" sposta l'attenzione sui confini e invita a considerare la separazione dal continuum teatrale non soltanto come uno stratagemma di indipendenza, ma come la condizione preliminare per il

⁷² Z. Imre, *Nations, Identities and Theatres: Reflections on the concepts of National Theatre in Europe*, in «Hungarian Studies» n. 21, 2007, p. 256.

formarsi d'una mente collettiva. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza che ha il separarsi per la crescita della vita artistica e culturale, per l'incremento della socializzazione e dell'integrazione. [...] O, in una parola: per l'innovazione»⁷³

Lo scenario mutò a partire dagli anni '70, quando la nascita dei primi dipartimenti universitari di studi teatrali⁷⁴, lo sviluppo delle iniziative di decentramento francesi e italiane⁷⁵, la proliferazione di sale, riviste e festival indipendenti avvicinarono inevitabilmente la cultura scenica ufficiale a quella di avanguardia. In questo nuovo fermento, il modello "centrifugo" dei nuovi registi incontrò gradualmente il modello "centripeto" dei teatri pubblici europei, ma anche il sostegno di interlocutori esterni al campo delle arti performative, sviluppando reti di collaborazioni multidisciplinari da cui, finalmente, sarebbe nato il fenomeno della residenza teatrale.

In questo senso risulta esemplare il percorso del *Centre International de Recherche Théâtrale* (CIRT), fondato nel 1970 da Peter Brook e dall'organizzatrice e direttrice di compagnia Micheline Rozan. Il Centro nasceva a Parigi con lo scopo di portare avanti l'indagine sugli elementi minimi della relazione tra attore e spettatore perseguita dal regista inglese e, nel primo lustro di attività, radunò una compagnia a base multietnica con cui esplorare le tradizioni sceniche del mondo. Tra le varie spedizioni internazionali compiute dal CIRT⁷⁶, sviluppate con il sostegno di vari enti

⁷³ F. Taviani, *Enclave*, in M. Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 121-122.

⁷⁴ I primi corsi di studio ufficiali nacquero nei tardi anni '60 in Francia e in Germania. Sarebbe presto seguita l'Italia, con la fondazione del DAMS (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo) presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, nel 1971.

⁷⁵ In Francia, le iniziative di decentramento furono elaborate ancor prima dei progetti statali di teatro pubblico, a partire dall'esempio di visionario del Théâtre du Peuple, fondato da Maurice Pottecher a Bussang, nel 1895. Nel 1946 Jeanne Laurent affiancò al Théâtre National Populaire (TNP), con sede a Parigi, i Centres Dramatiques Nationaux (CDN), mirati a rilanciare le attività sceniche fuori dai confini della capitale. Il progetto fu integrato da André Malraux, che nel 1959 avviò le prime Maisons de la culture (MDC), e da Jacques Duhamel, che nel 1972 inaugurò i Centres d'Action Culturelle (CAC), strutture più agili e versatili, sensibili alle tematiche politiche, culturali e sociali diffuse dai movimenti sessantottini. L'esempio francese sarebbe stato fondamentale per le iniziative di decentramento teatrale italiane, avviate proprio tra anni '60 e '70, di cui si tratterà nel prossimo capitolo.

⁷⁶ La più nota è quella in Africa Centrale, compiuta nell'arco di cento giorni a cavallo tra il 1972 e il 1973. Tuttavia, le attività di scambio con le comunità dei villaggi nigeriani, algerini e maliani si compirono in maniera del tutto casuale e spontanea, sollevando numerose accuse di colonialismo da parte dei cronisti internazionali e, in ogni caso, non manifestando i requisiti strutturali propri di una residenza.

pubblici e privati⁷⁷, la permanenza newyorkese tra l'estate e l'autunno del 1973 sembra soddisfare pienamente i requisiti di un'esperienza residenziale. Rozan dispose un soggiorno di cinque settimane presso la Brooklyn Academy of Music (BAM), che avrebbe ospitato la compagnia e garantito una varietà di attività sul territorio, alternando fasi di studio a porte chiuse, restituzioni aperte al pubblico e laboratori con gruppi teatrali locali. In particolare, la BAM mise in contatto la compagnia del CIRT con formazioni particolari, come il National Theater of the Deaf e l'American Indian Theater, per trovare utili punti di convergenza tra la ricerca antropologica della prima e la missione inclusiva e divulgativa delle seconde. Di questo particolare incontro scrisse un cronista del New York Times:

«Some 40 participants sat in a circle on a carpet. The director raised his hand in greeting, and one by one each actor silently presented his own expression of good will and peace. Still without words, two by two, the people, most of whom had not met before, went to the center and tried to tell each other something about them selves. Later, Mr. Brook gave the guest actors roles in that evening's performance of "The Conference of the Birds." He is rigorous about keeping the work, the company's most finished piece, flexible. "It isn't really a play," he said. "It's a possibility. The idea is to make, in a very special form, some thing that really comes from the people and the place — and everything that's in the air at the time of the performance»⁷⁸

2.1.7. *Consolidamento della residenza teatrale*

Nella pagine precedenti si è diagnosticato un "ritardo" nella nascita della residenza teatrale, affermatasi a partire dagli anni '70 del secolo scorso, laddove le residenze in altri campi disciplinari erano fiorenti già negli anni '20. Si sono altresì osservate le ragioni di questo ritardo: da una parte il modello centralistico dei teatri pubblici, sviluppatosi nelle metropoli occidentali tra prima e dopoguerra; dall'altra, la storica ritrosia delle compagnie europee ad aprirsi a interlocutori esterni ai mestieri della scena, estesasi in maniere diverse fino all'epoca contemporanea.

⁷⁷ Per il primo lustro di attività del CIRT, Rozan ottenne il sostegno economico-finanziario di interlocutori assolutamente eterogenei: dai fondi del governo francese, alle *sponsorship* di fondazioni private europee e americane (Ford, Gulbenkian, Anderson), fino ai contributi delle stesse strutture teatrali che il CIRT avrebbe animato con i suoi spettacoli e laboratori.

⁷⁸ M. Gussow, *To Peter Brook Audience is a Partner*, New York Times [New York, NY] 28 settembre 1973, New York Times Archives, <https://www.nytimes.com/1973/09/28/archives/to-peter-brook-audience-is-a-partner-hidden-meanings-a-message.html> (consultato nel mese di settembre 2024).

In effetti, la seconda questione si sarebbe proposta nuovamente nel periodo di consolidamento della residenza teatrale. Tra gli anni '70 e anni '80, molti esponenti della Seconda Riforma della Regia seguirono l'esempio del CIRT di Peter Brook e Michelle Rozan, e convertirono le loro attività in senso propriamente residenziale: si pensi ai baratti teatrali condotti in tutto il mondo dall'Odin Teatret, alle numerose "case" europee e americane del Living Theatre, fino alla nascita del Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards a Pontedera, in provincia di Pisa. Ebbene, in tutte queste iniziative emergeva un residuo di promiscuità tra i ruoli dell'*host* del *guest*, per cui il nucleo di professionisti che soggiornava in residenza era lo stesso che ne promuoveva il progetto, procurando i fondi, gestendo gran parte della logistica e, soprattutto, scegliendo le strutture di ospitalità con cui intraprendere lo scambio con il territorio. Allo sviluppo delle residenze teatrali sarebbe stato quindi necessario un ulteriore movimento di delega delle responsabilità, di divisione delle competenze, di apertura ad altre personalità tecniche e organizzative. Un esempio virtuoso fu in questo senso fornito dallo stesso Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards che, in seguito alla morte del grande maestro polacco, decise di condividere la pianificazione dei propri progetti sul territorio con numerosi partner europei. In particolare, all'alba del nuovo millennio fu lanciato il programma *Tracing Roads Across* (2003-2006), sostenuto dalla Commissione Europea, con la direzione esecutiva del Theater des Augenblicks di Vienna. Il programma prevedeva tre sessioni annuali⁷⁹ di residenze per singoli artisti e compagnie lungo tutto il continente e, fin dal principio, dimostrava la volontà di allargare in varie direzioni i confini teorici e pratici della ricerca del Workcenter:

«In "Tracing Roads Across" we have articulated all elements of our present research, from practical to theoretical. Herein we will trace links with those outside the work through open events, exchanges of work, meetings, etc., and also trace links inside the team – there where the content of the work goes towards what is more essential in us and between us»⁸⁰

⁷⁹ La prima (*Main Work: Tradition and Performance*) si svolse a Pontedera, nella base storica del Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richard; la seconda (*Frame Work: Opening Doors*) a Vienna, presso il Theater des Augenblicks, che figurava come principale partner del progetto; la terza (*Focal Points*) in un lungo pellegrinaggio tra le sedi teatrali turche, greche e tunisine aderenti all'iniziativa.

⁸⁰ Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richardson, *Tracing Roads Across. Program brochure*, in K. Salata, *The Poetics of the Encounter: Grotowski's Living Legacy*, in A. Attisani (a cura di), *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, Accademia University Press, Torino 2012, pp. 153-168.

Una volontà che si realizzò con un certo successo, come riportano le testimonianze degli studiosi che seguirono gran parte delle attività del progetto:

«Yet I often felt that the performance as well as the pre- and post-performance talks were only the first act of some larger play, some other possibility, whose shape or form could not be clearly seen, but for which the space was already made, even if only by the sensation at the end of the evening that the event did not end. [...] In comparison, the talkback sessions with the director and the cast that I see regularly arranged at many theatres seem to aim at completing the event of the evening rather than opening a new process»⁸¹

Al netto di questo ed altri esempi virtuosi⁸², la divisione dei ruoli gestionali nel panorama delle residenze teatrali rimane una tematica complessa e articolata e, come si vedrà nel caso specifico del sistema italiano, ancora oggi soggetta a miglioramento.

2.1.8. Residenze teatrali e programmi europei (anni 2000-2020)

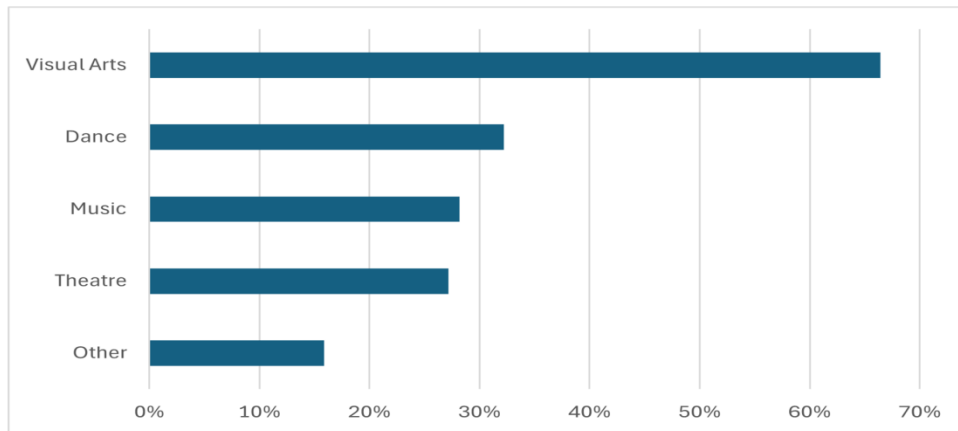
Si può dire che il ritardo nella genesi della residenza teatrale non fu pienamente compensato dall'impennata delle opportunità di mobilità creativa verificatasi, su scala mondiale, a partire dagli anni '90: in molti Paesi queste iniziative rimasero marginali, stentando a essere inserite all'interno di programmi di sostegno statali, di quadri normativi adeguati e, perfino, degli interventi *super partes* della Commissione Europea. Già i citati *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals* (2008) e *Artists Moving & Learning Project. European Report* (2011) segnalavano che l'ambito disciplinare di gran lunga più frequentato dalle residenze europee fosse quello delle arti visuali.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² A fronte del successo riscontrato, *Tracing Roads Across* fu rinnovato negli anni seguenti con il progetto di residenza internazionale *Horizon* (2007-2009), avente base a Wroclaw, città polacca simbolo della ricerca teatrale di Grotowski, nonché sede dell'Istituto ad essa dedicato.

FIGURA N.3

Residenze per ambito disciplinare (2011)

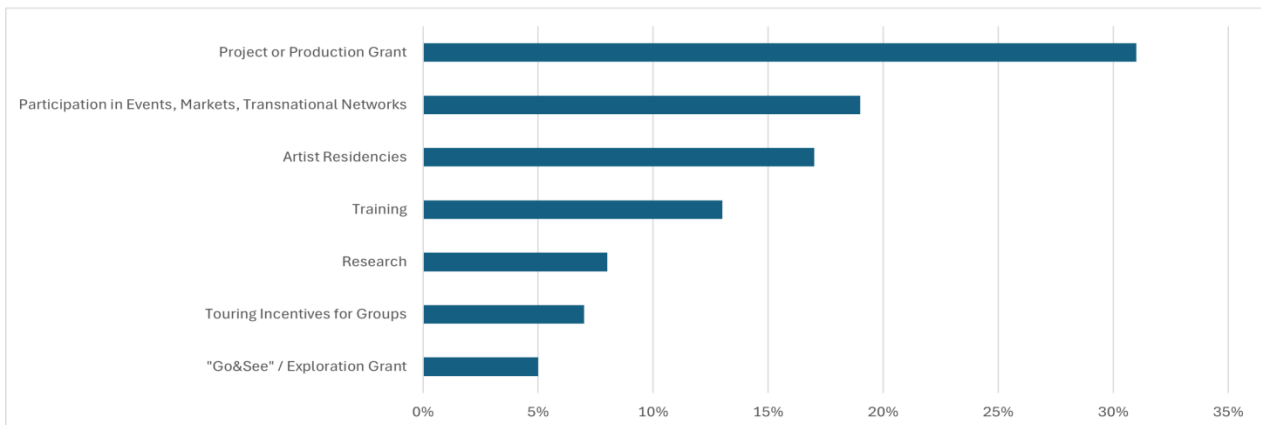


Elaborazione da: A. L. Amilhat Szary et al., *Artists Moving & Learning Project. European Report*, PACTE-CNRS e DEUSTO, 2011, p. 27

A distanza di un decennio, i monitoraggi di *I-Portunus. Operational Study. Mobility Schemes for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries* (2019) rilevano che, anche nel campo della mobilità teatrale, le residenze costituiscono meno del 20% dell'offerta complessiva⁸³.

FIGURA N.4

Esperienze di mobilità teatrale per tipologia di attività (2019)



Elaborazione da: M. Le Sourd (a cura di), *I-Portunus. Operational Study. Mobility Schemes for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries*, cit. p. 47

⁸³ Anche in questo caso, lo studio si serve dell'espressione *performing arts*, da intendere come termine ombrello che, soprattutto negli ultimi anni, ha comportato notevoli contaminazioni con le discipline visuali, musicali e coreiche. Di conseguenza la percentuale di opportunità di residenza teatrale, nel senso proprio del termine, va considerata ulteriormente inferiore.

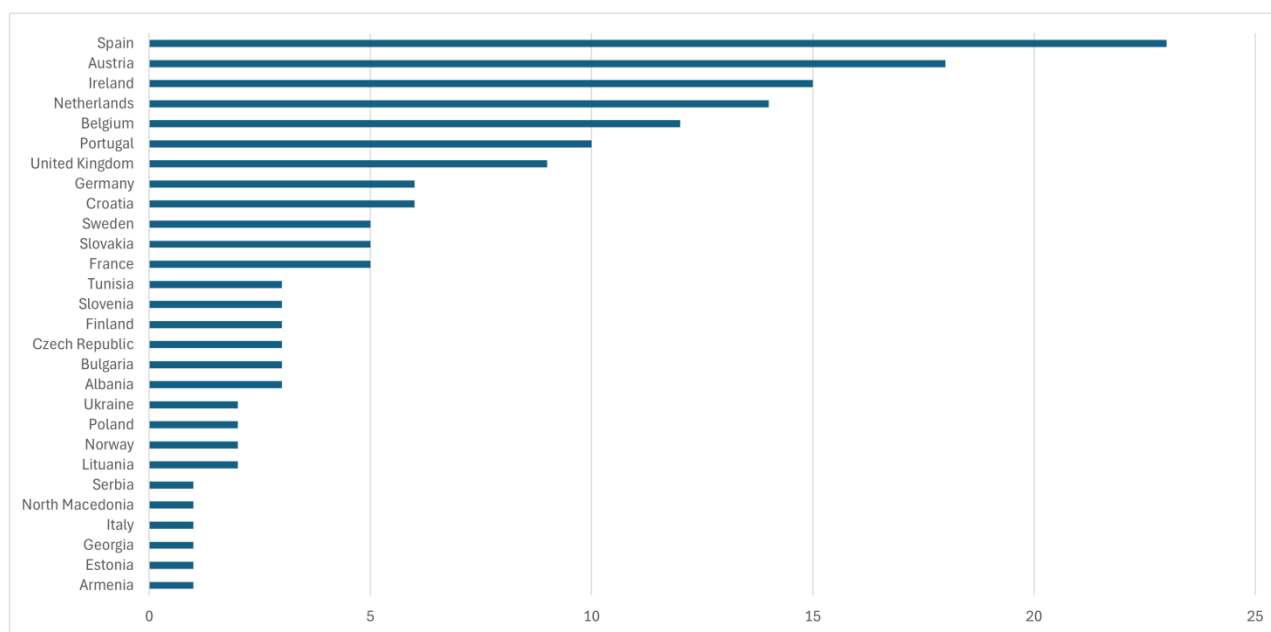
Secondo le principali pubblicazioni in materia⁸⁴, negli ultimi anni le residenze teatrali subiscono in maniera amplificata tutti gli squilibri politici e culturali, sociali e ambientali, burocratici ed economici che affliggono la mobilità creativa continentale. Nel capitolo precedente, si è riscontrata una prevalenza qualitativa e quantitativa dei programmi di residenza nei Paesi dell'Europa nord-occidentale. Nel caso delle residenze teatrali, questo dato è reso ancor più critico dall'eterogeneità delle modalità di gestione delle attività sceniche sui territori: schematicamente si può dire che, negli Stati con sistemi di governo federale, o in cui i fondi per lo sviluppo del settore teatrale sono nelle mani dagli enti locali (Spagna, Germania, Belgio, ma anche Austria e Olanda), si registra un panorama residenziale più solido e variegato, e una maggiore tendenza all'ospitalità di compagnie straniere (*incoming mobility*); viceversa negli Stati con sistemi di governo unitari, o in cui i fondi sono disposti dagli organi centrali (come Portogallo, Regno Unito, Italia, ma anche Grecia e Paesi Slavi), si registra un panorama residenziale più frammentario e instabile, nonché una maggiore tendenza all'invio di compagnie nazionali all'estero (*outgoing mobility*). Al netto di fortunate misure di intesa tra governo e regioni messe in atto da alcuni Paesi appartenenti a questo secondo gruppo⁸⁵, l'attrito tra i sistemi amministrativi risulta l'ostacolo principale a un'uniformazione dei programmi residenziali e, in generale, delle iniziative di mobilità teatrale in tutto il continente.

⁸⁴ Cfr. soprattutto M. Fraioli, J. Janssens, *Research Results of Perform Europe*, Perform Europe Publication, Bruxelles 2022, e PPMI, KEA European Affairs, *The situation of theatres in the EU Member States. Final Report*, Publications Office of the European Union, Lussemburgo 2022.

⁸⁵ È il caso della francese Scène nationale, istituita a partire dal 1991 da Bernard Faivre d'Arcier, allora a capo della Direzione del Teatro e dello Spettacolo presso il Ministero della Cultura francese. Considerata il culmine delle iniziative di decentramento teatrale locale, la Scène nationale è una rete unificata di sale su tutto il territorio, che ad oggi conta 78 membri e aderisce a programmi comuni di accoglienza, promozione e circuitazione di compagnie in residenza.

FIGURA N.5

Esperienze di mobilità teatrale per distribuzione geografica (2022)



Elaborazione da: M. Fraioli, J. Janssens, *Research Results of Perform Europe*, cit., p.21

Nel capitolo precedente si è poi considerato come, nel panorama odierno, le opportunità di residenza siano decisamente inferiori rispetto alle opportunità di produzione e distribuzione, e tendano anzi ad adeguarsi a queste ultime, con una netta prevalenza dei modelli *production-based* su quelli *research-based* e *cross-settoriali*. Di nuovo, le problematiche si acuiscono nel campo della residenza teatrale, segnata per sua natura da costi e impedimenti materiali sconosciuti ad altre discipline: basti pensare alle pratiche fiscali e assicurative necessarie per la messa in scena, al numero di componenti artistici e tecnici di molte compagnie, alle difficoltà nel trasporto dei materiali costumistici e scenografici. Ancora oggi, molti gruppi teatrali mirano a residenze brevi, rivolte a mete consolidate e orientate a un risultato economico immediato, più che a uno scambio con il territorio di riferimento; ancora oggi, i contributi per le residenze risultano spesso gli unici fondi con cui le compagnie indipendenti possono avviare nuovi progetti di spettacolo, e si trasformano, di fatto, in sovvenzioni produttive o distributive. E raramente i bandi internazionali tentano di contrastare simili tendenze⁸⁶, mettendo in primo piano l'inserimento degli artisti nel

⁸⁶ Anche nell'ambito delle residenze teatrali un esempio virtuoso è stato offerto dal programma I-Portunus, modello pionieristico di *demand-led opportunity* considerato nel capitolo precedente. Nel corso delle tre chiamate previste dal bando, la commissione ha selezionato, a dispetto di una prevedibile maggioranza di candidature pervenute nel campo delle arti visuali (54%), una netta prevalenza di progetti attivi nel campo delle arti performative (66%); ha poi

mercato culturale continentale, rispetto al dialogo con i luoghi e le comunità.

2.1.9. Alcuni spunti per il futuro

In vista del rinnovamento quinquennale del Programma Europa Creativa (previsto per il 2028) si segnalano in chiusura alcune azioni di carattere sistemico che potrebbero contribuire a colmare le lacune esaminate nel campo della residenza teatrale, per giunta incrementatesi con l'esplosione della pandemia di Covid-19.

1) Contro la generale marginalità dei programmi: seguendo l'esempio del recente Culture Moves Europe⁸⁷, destinare una parte dei fondi comunitari unicamente allo sviluppo delle residenze teatrali, così da evitare che queste ultime vengano fagocitate, nel momento della ripartizione dei finanziamenti, da altre forme di mobilità creativa.

2) Contro l'adeguamento delle residenze teatrali ai settori della produzione e della distribuzione: seguendo l'esempio dell'European Theatre Convention⁸⁸, creare dei progetti di collaborazione tra

anteposto le proposte di stampo residenziale (38%) a quelle pervenute nell'ambito della produzione, della distribuzione e della formazione; infine, ha privilegiato progetti che indicassero Paesi di destinazione poco frequentati dal punto di vista dell'*incoming mobility* e, viceversa, Paesi di provenienza trascurati dal punto di vista dell'*outgoing mobility*. Si considerino rapidamente i risultati più interessanti ottenuti da I-Portunus in quest'ultimo ambito: nella prima chiamata, Italia e Serbia, tipicamente settate su un regime di *outgoing mobility*, sono state identificate come Paesi di destinazione da un totale di 42 professionisti su 124; viceversa, nella seconda chiamata, Belgio, Olanda e Germania, solitamente settati su un regime di *incoming mobility*, sono stati identificati come Paesi di provenienza da un totale di 25 professionisti su 134. Complessivamente, pur non producendo una rivoluzione nelle tendenze del sistema della mobilità creativa europea, le chiamate di I-Portunus manifestavano la volontà di uniformare le traiettorie delle residenze teatrali lungo tutto il continente, e di includervi i Paesi ancora oggi tenuti ai margini. Cfr. European Union, *I-Portunus. Final Report Annexes*, Publications Office of the European Union, Lussemburgo 2020, pp. 83-112.

⁸⁷ Nato nel quadro del programma Europa Creativa 2024-27, Culture Moves Europe costituisce, di fatto, lo sviluppo del programma I-Portunus lanciato nel decennio precedente. Al suo interno prevede, accanto al fondo per la mobilità di artisti e operatori culturali (Individual mobility action) uno specifico finanziamento per lo sviluppo di nuove strutture residenziali (Residency action).

⁸⁸ Fondato nel 1988, l'European Theatre Convention è la più grande e longeva rete di collaborazione tra teatri pubblici europei, vantando 63 membri provenienti da 31 Paesi diversi. L'originale programma residenziale, che offre ad artisti emergenti la possibilità di lavorare per uno o due mesi a contatto con le strutture dei teatri pubblici, è stato lanciato nel quadro del progetto triennale TRANSFORMATIONS – Recharging European Theatres and Audiences in a Post-Covid World (2021-2024).

le residenze e le maggiori imprese teatrali pubbliche e private, senza però alterare i fondamentali scopi culturali, sociali e ambientali delle prime.

3) Contro gli squilibri geografici delle opportunità: creare degli schemi di intervento macro-regionali capaci di trasformare gli ostacoli al consolidamento della residenza teatrale in opportunità di crescita. Dal punto di vista delle traiettorie geografiche dei programmi, sarebbe opportuno formulare dei piani economici volti a compensare il divario tra *outgoing* e *incoming mobility* in ciascun Paese aderente ai programmi comunitari; dal punto di vista dell'eterogeneità dei sistemi amministrativi, sarebbe opportuno costruire reti di collaborazione residenziali tra Paesi che condividono le stesse modalità di gestione delle attività teatrali sul territorio, evitando l'attrito tra i modelli centralistici e i modelli federali che, puntualmente, concorre a svantaggio dei primi; infine, sull'esempio del Nordisk Kulturfond⁸⁹, creare degli enti sovra-nazionali che incrementino la circuitazione di artisti e operatori culturali in quei Paesi dell'area centro-meridionale e centro-orientale del continente, significativamente arretrati dal punto di vista della diffusione delle residenze teatrali.

⁸⁹ Vi aderiscono Danimarca, Svezia, Finlandia e Norvegia, Islanda, Groenlandia, Isole Faroe e Aland. Fondato nel 1966, il Nordisk Kulturfond regola con successo programmi di mobilità creativa e residenze artistiche, in tutta l'area nordica.

2.2. Le residenze teatrali in Italia

2.2.1. Il Convegno di Ivrea e la nuova scena nazionale

Per quanto riguarda la genesi delle residenze teatrali in Italia, un punto di partenza fondamentale fu sicuramente il Convegno di Ivrea, tenutosi nell'omonima località piemontese tra il 10 e il 12 giugno del 1967. Attraverso il manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* di Franco Quadri⁹⁰, l'evento radunò i più importanti artisti, studiosi e critici militanti del tempo per un confronto sui nuovi fermenti della scena nazionale⁹¹. Tra le questioni chiave affrontate dal Convegno, figurava lo stato di obsolescenza dei Teatri Stabili⁹², le otto strutture di produzione, distribuzione e formazione del dopoguerra sostenute a livello pubblico. Negli anni '50-'60, questi organismi assorbivano gran parte del bilancio dei contributi ministeriali alle attività teatrali; portavano avanti un repertorio basato sulla prosa, ignorando le nuove tecniche di scrittura scenica e performativa; soprattutto, concentravano il mercato spettacolare nelle grandi città, trascurando le piazze provinciali e comunali più remote. Così, negli anni a venire, il Convegno di Ivrea avrebbe legittimato a livello giornalistico, mediatico e accademico due correnti estetiche che si svincolavano dalle coordinate teoriche e pratiche del sistema centrale, proponendo nuove modalità di contatto tra arte scenica e territorio.

La prima corrente era quella del Nuovo Teatro. Si sviluppò tra gli anni '50 e '60, prevalentemente su scala nazionale, e portò avanti nuovi modelli artistici e gestionali di compagnia: incluse il fenomeno delle *cantine*, spazi indipendenti di ricerca sui nuovi linguaggi registici e drammaturgici, esemplificate dai laboratori romani di Carmelo Bene e Ulisse Benedetti; il fenomeno del *decentramento teatrale*, campagne di diffusione dello spettacolo nelle periferie, lanciati da

⁹⁰ Cfr. F. Quadri, *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966.

⁹¹ Il Convegno di Ivrea era presieduto dal critico Edoardo Fadini, e prendeva le mosse da una scaletta di tematiche denominata *Elementi di discussione*. La prima giornata, che verteva sulla teoria e sulla pratica della forma laboratoriale, ospitò la relazione Carmelo Bene e un seminario scenico a cura dell'Odin Teatret. La seconda giornata, dedicata all'analisi dei nuovi linguaggi scenici, vide gli interventi di Edoardo Fadini, Achille Mango e Dario Fo, nonché le performance delle compagnie di Antonio Calenda e Leo De Berardinis. La terza giornata non seguì pedissequamente il programma stabilito, e si concentrò sulle tematiche del pubblico, del valore politico del teatro e delle strutture produttive, distributive e organizzative della scena contemporanea.

⁹² A partire dall'esempio pionieristico del Piccolo Teatro di Milano, fondato il 14 maggio del 1947, all'epoca del Convegno di Ivrea erano presenti Teatri Stabili a Genova, Torino, Bolzano, Trieste, L'Aquila, Catania, Roma.

Giuliano Scabia nell'entroterra torinese e da Carlo Quartucci nei complessi industriali liguri; ancora il fenomeno delle *cooperative*, formazioni basate su un regime di creazione collettiva, attive tanto nei contesti urbani quanto in quelli rurali, con attività di inclusione e formazione del pubblico perseguite in collaborazione con gli enti locali⁹³.

La seconda corrente era quella del Terzo Teatro. Si sviluppò tra gli anni '60 e '70, specialmente su scala internazionale, e legò l'arte scenica a importanti emergenze politiche, sociali e ambientali, nonché a un nuovo corso di studi antropologici e sociologici⁹⁴. Nel movimento, ufficialmente lanciato dal manifesto di Eugenio Barba del 1976⁹⁵, confluirono numerosi esponenti della Seconda Riforma della Regia prima considerati; pedagoghi come Augusto Boal o Jacques Lecoq, che imperniavano i loro metodi di formazione attoriale sul legame con la comunità e con le antiche maschere popolari; collettivi come Comuna Baires e La Fura dels Baus, che votavano le loro poetiche alla denuncia delle crisi militari e umanitarie.

È nell'incontro tra le missioni civili del Terzo Teatro e i modelli artistici e gestionali del Nuovo Teatro, che sembra opportuno collocare la nascita della residenza teatrale nel nostro Paese. All'interno del primo filone, si possono considerare come primo esperimento compiuto le permanenze dell'Odin Teatret nelle province sarde e pugliesi (1973-1975), disposte dai più importanti operatori e docenti universitari del tempo⁹⁶. In particolare nella cornice di Carpignano

⁹³ Per una ricognizione onnicomprensiva sul Nuovo Teatro, cfr. V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy. 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015.

⁹⁴ L'aspetto scientifico fu perseguito in particolare dall'ISTA – International School of Theatre Anthropology, fondata da Eugenio Barba e dall'Odin Teatret nel 1979. L'istituto ebbe il merito di costituire *ex novo* la disciplina dell'antropologia teatrale, a partire dallo studio sulla pre-espressività, insieme di principi tecnici che legano le tradizioni attoriali di tutto il mondo.

⁹⁵ In occasione dell'Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale presso il Festival Teatrale di Belgrado, Barba ebbe a definire il Terzo Teatro come «arcipelago teatrale» di gruppi «ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura», alla ricerca di «rapporti più umani fra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti [...] Questo paradosso è il Terzo Teatro: immergersi, come gruppo, nel cerchio della finzione per trovare il coraggio di non fingere» E. Barba, *Terzo Teatro*, in «International Theatre Information», Unesco, Parigi 1976, poi in E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Edizioni di pagina, Bari 2014 (1985), pp. 153-155.

⁹⁶ Le permanenze pugliesi (a partire dalla tournée del settembre 1973) furono organizzate dalle due cattedre di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Lecce, dirette da Alessandro D'Amico e Ferdinando Taviani, e dal Gruppo Teatrale Universitario ad esse collegato. Le permanenze sarde (a partire dalla tournée del gennaio 1974) furono invece disposte dall'organizzatore Pierfranco Zappareddu, che aveva seguito le ricerche dell'Odin in terra

Salentino (in provincia di Lecce) nacquero i baratti teatrali, veri e propri scambi di repertori spettacolari tradizionali tra i membri della comunità e i componenti della compagnia. Originatisi quasi per caso, questi momenti di condivisione si sarebbero svolti in maniera sempre più chiara e ordinata, divenendo linfa vitale per i successivi lavori dell'Odin Teatret, e venendo riprodotti in residenze lungo tutto il pianeta. Ne parlavano così le prime cronache:

«Siamo partiti da situazioni molto semplici dove gli attori dell'Odin cantavano canzoni scandinave e dove era organico e naturale che i presenti rispondessero con le loro canzoni. Dopo abbiamo allargato queste situazioni inserendovi alcune danze da noi preparate a cui la popolazione ha risposto con le proprie danze. Quindi apparvero brevi scene e *sketches* improvvisati. La situazione comincia a rassomigliare a una festa collettiva a cui tutti partecipano [...] Nessun professionista, ma contadini e artigiani partecipavano a questo baratto. Allora il nostro arrivo e il nostro "spettacolo" erano soltanto un pretesto, un impulso concreto per radunare persone e lasciar loro rilevare la situazione, partendo dalle premesse di una cultura popolare: creare situazioni che saldano e non che dividono»⁹⁷

All'interno del secondo filone, si può invece considerare come primo esempio compiuto di residenza il Laboratorio di Progettazione Teatrale (1976-1978), tenuto da Luca Ronconi e disposto dalla direzione artistica e organizzativa del Teatro Metastasio di Prato. Tra le varie collaborazioni intraprese dal maestro torinese nel corso del triennio (Eco, Sanguineti, Nono), la più interessante fu quella con l'architetta Gaie Aulenti, che teneva un laboratorio permanente sulle mutazioni del paesaggio urbano presso la comunità locale⁹⁸ e, in parallelo, lavorava alle scenografie dei tre spettacoli allestiti dalla compagnia residente (le *Baccanti* di Euripide, il *Calderòn* di Pier Paolo Pasolini e de *La Torre* di Hugo von Hoffmannsthal). Questi lavori si servivano di spazi non

danese, in collaborazione con il gruppo Teatro Laboratorio Alkestis e, successivamente, con le Università di Cagliari e Sassari. Entrambe le esperienze nacquero originariamente per diffondere gli allestimenti dell'Odin Teatret, in particolare il recente *Min fars hus* (1972), in contesti trascurati dalla produzione e dalla distribuzione teatrale del tempo. In particolare, le prime settimane di residenza a Carpignano Salentino (maggio-ottobre del 1974) videro i membri dell'Odin Teatret isolarsi nel Palazzo ducale, per sviluppare liberamente i propri *training* vocali e gestuali e, soprattutto, per non imporsi in maniera traumatica sugli spazi e sui tempi quotidiani della comunità locale. I primi scambi di repertori spettacolari con la popolazione si sarebbero svolti informalmente in garage, piazze, cine-forum pubblici, per poi divenire prassi consolidata nelle restituzioni dei due lavori prodotti dal gruppo nel corso dell'estate, *Il libro delle favole* e *Johan Sebastian Bach*.

⁹⁷ P. Zappareddu (a cura di), *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, 1974, pp. 12-13.

⁹⁸ Sull'attività laboratoriale del cosiddetto "Gruppo Spazio", cfr. G. Aulenti, F. Quadri, L. Ronconi, *Il laboratorio di Prato*, Ubulibri, Milano 1981.

convenzionali, come orfanotrofi e capannoni industriali, convertendo in senso drammaturgico le caratteristiche fisiche e simboliche dei luoghi, e rimodellandone manualmente gli ambienti nel corso della messa in scena⁹⁹. Un lavoro visionario sul concetto di *site-specificity*, capace di ampliare significativamente l'indagine estetica di Ronconi e di sollevare importanti questioni politiche ed epistemologiche, riassunte dalla stessa Aulenti in un'intervista con Franco Quadri:

«Essi sono luoghi autonomi che si propongono come momenti particolari di quell'insieme di attività che è la comunicazione teatrale [...] Questa attività è critica: si prende gioco delle gerarchie e delle divisioni che il territorio impone, cosicché Teatro, Banca, Capannone industriale, Orfanotrofio, Cementificio diventano tutti luoghi di comunicazione, e all'interno di queste tipologie, il teatro esercita la sua attività indifferente alle convenienze dei generi, dei soggetti, dei fini di questi edifici. La nuova composizione di questi luoghi rimette in causa la loro tradizione retorica, i loro rapporti con la città [...] Questi luoghi attraverso la funzione teatro determinano altre forze associative, articolano una diversa narrazione della città»¹⁰⁰

⁹⁹ Per l'allestimento delle *Baccanti*, «il luogo scelto per la rappresentazione è un ex orfanotrofio (in particolare, un'ala dell'Istituto Magnolfi, un palazzo seicentesco) e lo spettacolo coincide con un percorso compiuto da ventiquattro spettatori attraverso i corridoi e le stanze. Aulenti non procede qui, come negli altri casi, alla realizzazione ex novo di uno spazio scenico fisso, ma si concentra piuttosto sul momento di passaggio tra una stanza e l'altra (talvolta chiudendo o riducendo i varchi) e più in generale sulla percezione del transito. Il gruppo di spettatori si trova nel corso della performance a ripassare più volte dalle stesse aree, ma queste vengono volta per volta riadattate (con luci e posizionamenti differenti nello spazio) al punto da risultare quasi irriconoscibili. [...] Lo spaesamento provocato dal posizionamento instabile nello spazio trova per altro piena corrispondenza con una delle istanze tematiche più forti del testo euripideo, cioè il desiderio di conoscere, e l'impossibilità di riuscirci» M. Giovannelli, *Una scena da riscrivere insieme. Il Laboratorio di Prato (1976-78)*, in «Versants. Revista suiza de literaturas romanica», n. 2, 2023, pp. 162-163; per l'allestimento de *La Torre*, «il testo di Hofmannsthal, legato alla tradizione novecentesca del teatro psicologico e di rappresentazione, viene messo in scena nello spazio anticonvenzionale del Fabbricone [...] Aulenti costruisce una struttura rettangolare che riproduce in maniera realistica una stanza con stucchi e affreschi [...] creando una contrapposizione tra "l'ambiguità" dell'ampio spazio industriale, e l'iper-definizione dello spazio fittizio; gli spettatori seguono sei ore di spettacolo seduti su panche a margine dello spazio, che muta forma diverse volte nel corso della rappresentazione (il pubblico esce e rientra, trovando la struttura radicalmente trasformata)» *Ivi*, p. 164; per l'allestimento del *Calderòn*, infine, «il dramma pasoliniano, apertamente critico verso la borghesia, debutta in un teatro all'italiana nel pieno centro cittadino [...] Viene realizzata una piattaforma lignea tra la platea e il palco che unisce le diverse parti in un continuum, e che ospita insieme attori e spettatori: la forma e le funzioni delle due aree tradizionali del teatro vengono dunque rifiutate e ricostruite come in un teatro/mondo nuovo. Il già citato invito di Artaud, formulato a inizio secolo, a *sopprimere scena e platea* e a *sostituirle con una sorta di luogo unico* sembra finalmente trovare realizzazione» *Ibidem*.

¹⁰⁰ F. Quadri, *Nello spazio dell'ambiguità. Intervista con Gae Aulenti*, in «Il Patalogo», n. 1, 1979, p. 317.

Parallelamente a quanto riscontrato sul fronte europeo, insomma, le residenze teatrali italiane si erano affermate pienamente già negli anni '70¹⁰¹. Il loro riconoscimento in termini normativi, capace di sprigionarne tutto il potenziale estetico e civile, sarebbe stato invece un percorso lungo e accidentato, durato, come si vedrà, quasi un trentennio.

2.2.2. Residenze e circolari ministeriali

A prima vista, i governi italiani del dopoguerra dimostrarono grande capacità di recepire le nuove iniziative di scambio tra arte scenica e territorio. Pur non contemplando l'espressione "residenza" all'interno delle loro normative, riconobbero a livello economico i numerosi progetti di avanguardia che si muovevano in tal senso¹⁰². Questa strategia di aiuto indiscriminato, cresciuta esponenzialmente lungo tutti gli anni '70, nascondeva però due profonde contraddizioni: la prima riguardava la *modalità* dei contributi, erogati attraverso il sistema delle circolari ministeriali¹⁰³, che

¹⁰¹ Vari studiosi includono nel novero dei primi esperimenti residenziali italiani anche la lunga stagione del Teatro dell'Ignoranza (1965-1981), sviluppata da Leo De Berardinis e Perla Peragallo a Marigliano (in provincia di Napoli), in collaborazione con gli attori non professionisti locali. Non sembra tuttavia opportuno identificare come residenza questa attività, praticata in maniera del tutto spontanea, conseguita senza il supporto di una struttura di ospitalità formalmente definita, e senza un preciso piano di contatto tra luogo, comunità e indagine estetica della compagnia. Lo stesso si può dire per altre (e pure importanti) avventure di scambio tra arte scenica e territorio verificatesi nel secondo dopoguerra, come le numerose permanenze di Dario Fo e Franca Rame nelle Case del Popolo romagnole (tardi anni '60), o le varie incursioni regionali di Carlo Quartucci e Carla Tatò con l'esperimento di teatro itinerante "Camion" (primi anni '70).

¹⁰² In effetti, già dalla stagione 1968-1969, il Teatro Stabile di Torino collaborava alle iniziative di decentramento teatrale nei comuni e nei municipi piemontesi; già dalle stagioni 1967-1968 e 1972-1973, i contributi ministeriali sostenevano rispettivamente l'attività delle cantine e delle cooperative. Negli anni seguenti, furono poi riconosciuti i rapporti che andavano stabilendosi tra compagnie, esercenti ed enti locali per garantire la diffusione delle attività teatrali nelle aree provinciali più remote, attraverso la creazione dei cosiddetti Circuiti regionali: i primi nacquero in Emilia Romagna (Associazione Emilia Romagna Teatri, ATER, 1964), Toscana (Teatro Regionale Toscano, TRT, 1971) e Puglia (Consorzio Teatro Pubblico Pugliese, CTPP, 1977) e, negli anni a seguire, nella maggior parte delle regioni italiane.

¹⁰³ Il sistema delle circolari era stato originariamente disciplinato dal Decreto legge n. 62 del 20 febbraio 1948. *Disposizioni a favore del teatro* (G.U. n. 47, 25 febbraio 1948). Il provvedimento stabiliva un fondo di finanziamento costituito dal 6% dei proventi delle tasse sulle scommesse e sullo spettacolo, ripartiti tra attività teatrali (per la misura di un terzo) e attività musicali (per la misura di due terzi). Il carattere problematico delle circolari ministeriali rispetto

designavano in maniera diretta e con cadenza annuale i destinatari dei sussidi. Questo particolare approccio, in continuità con il sistema delle sovvenzioni fascista, imponeva ai progetti di stampo residenziale un regime di sopravvivenza stagionale, impedendo loro di crescere, svilupparsi nel tempo e mettere a punto nuove modalità di intervento sul contesto di riferimento. Scrive Livia Cavaglieri:

«L'impatto sull'ecologia del sistema è che, senza un chiaro disegno di politica culturale, anzi in una situazione di disordine e di riconoscimenti automatici tutt'altro che privi di derive clientelari parassitarie e assistenzialistiche, buona parte del teatro italiano si trova a dipendere sempre più dal finanziamento pubblico, anzi a considerarlo necessario per la propria sopravvivenza. L'aumento progressivo degli importi stanziati di anno in anno non è però seguito da contestuali puntuali assegnazioni di budget al ministero. [...] I ritardi con cui sono materialmente incassati i contributi pubblici peggiorano la carenza di liquidità endemica delle imprese di spettacolo e causano "un ulteriore aggravio economico per il peso degli interessi passivi legati ad anticipazioni bancarie, indispensabili per avere la liquidità necessaria allo svolgimento delle attività" (Argano, Brizzi, Frittelli e Marinelli 2009: 141)»¹⁰⁴

La seconda contraddizione riguardava la *tipologia* dei contributi, che erano intesi unicamente come fondi di produzione e, in quanto tali, imponevano una serie di requisiti materiali, come un numero minimo di giornate di prova o rappresentazione. Per accedere al sussidio ministeriale, i progetti di stampo residenziale avrebbero dovuto quindi privilegiare le attività di spettacolo su

allo sviluppo economico e finanziario dello spettacolo italiano non era avvertito non solo dagli esponenti dell'avanguardia teatrale ma, in effetti, anche dai vertici artistici e gestionali della rete degli Stabili. Lo confermano i dubbi sulle modalità di sostegno pubblico al Piccolo di Milano espressi nel documento *Per un teatro nuovo per un nuovo teatro*, redatto da Giorgio Strehler e Paolo Grassi nel 1964 e, ancora prima, gli invertenti di Silvio d'Amico e Guido Salvini durante il Convegno Nazionale del Teatro del 1948. Cfr. A. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, Le Lettere, Firenze 2013. Nell'insieme, Mimma Gallina sintetizza con queste parole la natura peculiare e ambivalente delle circolari: «Lo "spirito" delle circolari è stato assai rilevante per il funzionamento del teatro italiano, ma ha anche contribuito a definire la *forma mentis* dei teatranti di più generazioni e della burocrazia ministeriale. Le circolari erano provvedimenti emanati annualmente, con la funzione di elencare le tipologie dei soggetti ammessi ai contributi, precisando i requisiti. Di anno in anno si possono cogliere elementi di conservazione, spunti di innovazione e si avvertono a volte cambiamenti repentini. Sono insomma uno strumento estremamente flessibile: a volte fotografano la realtà, a volte cercano di indirizzarla. In assenza di una legge, hanno bene o male governato il teatro» M. Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Franco Angeli, Milano 2016 (2014), p. 36.

¹⁰⁴ L. Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, cit., p. 120.

quelle di ricerca e sperimentazione, distorcendo in maniera evidente la loro missione sociale e culturale sul territorio. Ancora Cavaglieri:

«I riconoscimenti si rivelano, tuttavia, in alcuni casi un'arma a doppio taglio, giacché se aumentano le risorse disponibili, obbligano a una corsa verso la produzione. Il finanziamento dipende infatti da parametri non solo qualitativi (valore artistico e sociale dei progetti), ma anche quantitativi (numero di recite, di attori e tecnici scritturati, di piazze visitate ecc.), i cui livelli minimi devono essere rispettati dai soggetti che fanno domanda, per superare le soglie che permettono di essere riconosciuti e finanziati. Questi parametri seguono la logica della produzione "classica", non tengono conto di diversi modelli di lavoro come quello laboratoriale o della ricerca, i cui risultati seguono logiche e misurazioni ben diverse»¹⁰⁵

Vita breve e adeguamento ai canoni del mercato teatrale¹⁰⁶ erano, insomma, le due problematiche sistemiche patite dai progetti di stampo residenziale nel corso degli anni '70. Una svolta in questo scenario sarebbe stata rappresentata dalla prima normativa organica in materia di spettacolo emanata dai governi repubblicani, la storica Legge n. 163 del 30 aprile 1985. A livello teorico, il provvedimento garantiva la presenza di un fondo continuativo (FUS) per tutte le discipline riconosciute, consentendo la possibilità di investimenti a lungo termine sulle attività teatrali, attraverso una scansione triennale dei contributi. A livello pratico, tuttavia, non furono definiti gli interventi specifici da operare nei comparti della prosa e dell'opera lirica, della musica e del cinema, della danza e dello spettacolo viaggiante, demandati a successive disposizioni. Il mancato completamento della Legge rese il FUS inefficace e stagnante, facendo tornare in auge il sistema delle circolari annuali che, di fatto, avrebbe dominato il sistema teatrale italiano fino al primo decennio degli anni 2000¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 119.

¹⁰⁶ Quest'ultima tendenza fu testimoniata anche dalla nascita dei cosiddetti Teatri Stabili Regionali, grandi strutture di produzione che affiancavano, e in alcuni casi sostituivano, la funzione distributiva dei Circuiti regionali: i primi esempi riguardarono la Toscana (Teatro Regionale Toscano, TRT, 1974), la Lombardia (Centro Teatrale Bresciano, CTB, 1975) e l'Emilia Romagna (Emilia Romagna Teatro, ERT, 1977).

¹⁰⁷ Il Decreto n.470 del 4 novembre 1999. *Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla l. 30 aprile 1985, n. 163* (G.U. n. 293, 15 dicembre 1999) tentò di riproporre la scansione triennale dei finanziamenti prevista dai piani originari del FUS. Il provvedimento fu tuttavia abrogato nel giro di pochi anni, con il Decreto legge n. 24 del 18 febbraio 2003. *Disposizioni urgenti in materia di contributi in favore delle attività di spettacolo* (G.U. n. 40, 18 febbraio 2003). La sostanziale continuità con il sistema delle circolari annuali fu ancora confermata dal Decreto ministeriale del 12 novembre 2007. *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli*

2.2.3. Il conflitto Stato-Regioni

Date le lacune degli interventi dello Stato centrale, a partire dagli anni '80 si sviluppò una prima ondata di leggi regionali che cercavano di disciplinare autonomamente le attività di scambio tra arte scenica e territorio. Fu il caso soprattutto del Piemonte, con la Legge regionale n. 68 del 30 maggio 1980, che al suo articolo 4 recitava:

«La Regione eroga a favore dei soggetti di cui all'articolo 2 contributi per: a) attività di sperimentazione professionale per il rinnovamento delle forme espressive realizzate da strutture produttive permanenti di accertata capacità di progettazione e con una programmazione pluriennale; b) iniziative di ricerca, studio e documentazione a supporto diretto delle attività di produzione e distribuzione; c) iniziative organizzate da Enti locali in collaborazione con strutture produttive teatrali o con singoli professionisti mediante specifiche convenzioni, al fine di far conoscere ai giovani la realtà del lavoro teatrale»¹⁰⁸

Si trattava di indicazioni ancora molto vaghe e generiche, ma proprio per questo capaci di autorizzare una vasta gamma di accordi tra compagnie, esercenti ed enti locali, che non trovavano asilo nei programmi ministeriali dell'epoca, e che avrebbero costituito la base delle residenze teatrali in terra piemontese. Questa strategia legislativa "a maglie larghe" fu perseguita con successo da molte giunte regionali nel corso degli anni '80¹⁰⁹, autorizzando numerose esperienze

stanziamento del Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla Legge n. 163, 30 aprile 1985 (G.U. n. 9, 11 gennaio 2008). Per una reale svolta nella gestione economica e finanziaria delle attività di spettacolo nazionali, si sarebbe dovuta attendere la riforma generale del 2014, di cui si tratterà approfonditamente nel prossimo capitolo.

¹⁰⁸ Legge regionale n. 68 del 30 maggio 1980. *Norme per la promozione delle attività del teatro di prosa* (B.U. n. 24, 11 giugno 1980).

¹⁰⁹ Fra le altre, è il caso del Friuli-Venezia Giulia, con la Legge regionale n. 68 dell'8 settembre 1981. *Interventi regionali per lo sviluppo e la diffusione delle attività culturali* (B.U. n. 81, 8 settembre 1981), che al suo articolo 3 recitava: «I contributi sono assegnati con priorità per le iniziative e manifestazioni intese a conseguire uno dei seguenti obiettivi: promuovere la diffusione della cultura nel mondo della scuola e del lavoro; - favorire, oltretutto una autonoma capacità di produzione culturale, la diffusione delle attività culturali più qualificate e dei normali circuiti culturali anche presso le comunità residenti in aree geografiche periferiche, sfavorite o escluse dai medesimi; [...] - incoraggiare, nel settore dello spettacolo e dell'arte, le forme di sperimentazione di particolare rilievo, nonché le iniziative di ricerca, di studio e documentazione realizzate a supporto diretto delle attività di produzione e di distribuzione»; è ancora il caso del Veneto, con la Legge regionale n. 52 del 5 settembre 1984. *Norme in materia di promozione e diffusione di attività artistiche, musicali, teatrali e cinematografiche* (B.U. n. 41, 7 settembre 1984), che al suo articolo 7 deliberava: «I

di mobilità creativa locale, per subire una importante battuta d'arresto intorno alla metà degli anni '90. Nel clima di crisi politica ed economica conseguente alla caduta della Prima Repubblica, esplose infatti un conflitto di competenze tra Stato e Regioni, basato su quegli articoli 117, 118 e 119 della Costituzione che disciplinavano in maniera ambigua, secondo il principio della legislazione concorrente¹¹⁰, le potestà dei governi centrali e locali: da un parte, lo Stato accentrò i propri poteri in materia di spettacolo, praticando crescenti tagli alla spesa culturale¹¹¹, riordinando la struttura del ministero¹¹², e assegnando temporaneamente la direzione delle attività musicali e teatrali alla Presidenza del Consiglio; dall'altra, le regioni promossero lo sviluppo delle leggi sul decentramento amministrativo del 1997 e 1998¹¹³, rinforzando i poteri esecutivi delle giunte,

contributi sono concessi per: - attività di produzione con particolare riguardo a quelle rivolte alla conoscenza e valorizzazione del teatro veneto; [...] - organizzazione di decentramento teatrale nei quartieri, nei distretti scolastici, nelle scuole e in altre sedi ove il teatro diventa momento di promozione culturale; - organizzazione di attività di teatro per ragazzi; - iniziative di ricerca e di divulgazione della cultura teatrale; - iniziative che, in modo stabile e continuativo, contribuiscono allo sviluppo delle attività e della cultura teatrale».

¹¹⁰ Così la Treccani definisce le varie tipologie di potestà regionale, prima della riforma costituzionale del 2001: «Erano previsti, infatti, tre diversi tipi di potestà legislativa regionale: *esclusiva* o *primaria* (solo per le Regioni ad autonomia differenziata e per le Province autonome di Trento e di Bolzano), *concorrente* o *ripartita* (disciplinata, per quel che riguardava le Regioni ad autonomia ordinaria, dal “vecchio” art. 117 Cost., che prevedeva che allo Stato spettasse la normativa di principio e alle Regioni quella di dettaglio) e *integrativa-attuativa* (disciplinata dall'ultimo comma del «vecchio» art. 117 Cost.)» Enciclopedia Treccani online, *Potestà legislativa regionale*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/potesta-legislativa-regionale/> (consultato nel mese di settembre 2024).

¹¹¹ Gli stanziamenti del FUS crebbero esponenzialmente nel periodo 1985-1989, per subire importanti tagli a partire dalle Legge finanziaria del 1990. Tornarono a sollevarsi nel periodo 1997-2001, per precipitare nuovamente negli anni successivi. Anche in relazione alle ripercussioni della crisi economica mondiale, il valore più basso fu raggiunto nel 2013. Cfr. *Relazione FUS 1985-2013*, in Osservatorio dello Spettacolo, *Relazioni sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello Spettacolo*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/osservatorio-dello-spettacolo/relazioni-al-parlamento/> (consultato nel mese di settembre 2024).

¹¹² Nel 1993 il Ministero del Turismo e dello Spettacolo fu abrogato per via referendaria e, per alcuni anni, la gestione delle attività teatrali fu assegnata direttamente alla Presidenza del Consiglio. Nel 1998 fu istituito nel Ministero per i Beni e per le Attività Culturali (MIBAC), che disciplinava la materia di in maniera più compatta, attraverso la Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo. La struttura dal dicastero fu ampliata e ristretta più volte, specialmente per quanto concerne la competenza sul turismo, con le riforme del 2013, 2018 e 2019. La denominazione attuale, sancita nel 2021, è quella di Ministero della Cultura.

¹¹³ Si tratta delle famose “Leggi Bassanini” nate per alleggerire, attraverso il decentramento amministrativo, le lunghe procedure della macchina pubblica. Cfr. Legge n. 59 del 15 marzo 1997 (Bassanini semel). *Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della pubblica amministrazione* (G.U. n. 63,

nonché il ruolo della Conferenza Stato-Regioni¹¹⁴ nella pianificazione degli interventi culturali sul territorio. Si avviò insomma un lungo duello di natura giuridica e burocratica, destinato a creare numerosi stalli e a rendere ulteriormente lento e macchinoso il riconoscimento dei progetti di stampo residenziale.

Un tentativo di sciogliere simili attriti fu perseguito dal Disegno di Legge del 18 marzo del 1997, proposto dal Ministro Walter Veltroni, durante il primo governo Prodi. Il documento prevedeva la creazione di un Centro nazionale per il teatro, in cui la gestione dei contributi pubblici rimaneva sovrintesa dallo Stato, ma avveniva di concerto con le giunte regionali e con le linee guida fornite dagli organi provinciali e comunali¹¹⁵. Significativamente, il D.D.L. Veltroni era anche il primo documento normativo italiano in cui compariva l'espressione "residenza", intesa come

17 marzo 1997), Legge n. 127 del 15 maggio 1997 (Bassanini bis). *Misure urgenti per lo snellimento dell'attività amministrativa e dei procedimenti di decisione e controllo* (G.U. n. 113, 17 maggio 1997), e Legge n. 191 del 16 giugno 1998 (Bassanini ter). *Modifiche ed integrazioni alle leggi 15 marzo 1997, n. 59, e 15 maggio 1997, n. 127, nonché norme in materia di formazione del personale dipendente e di lavoro a distanza nelle pubbliche amministrazioni. Disposizioni di edilizia scolastica* (G.U. n. 142, 20 giugno 1998).

¹¹⁴ La Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le Regioni e le Province autonome fu istituita come organismo temporaneo, composto da soli ministri della Repubblica, attraverso il Decreto presidenziale del 12 ottobre 1983. *Istituzione della Conferenza Stato-regioni* (G.U. n. 300, 2 novembre 1983). Divenne un organismo permanente, composto anche dai rappresentanti delle giunte regionali, in seguito al Decreto legislativo del 16 dicembre 1989. *Riordinamento delle funzioni della Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano e degli organismi a composizione mista Stato-Regioni, in attuazione dell'art. 12, comma 7, della legge 23 agosto 1988, n. 400.* (G.U. n. 1, 2 gennaio 1990). Le citate Leggi Bassanini ne avrebbero ulteriormente ampliato le funzioni, in parallelo all'istituzione della Conferenza Stato-Città e autonomie locali, sancita dal Decreto presidenziale del 2 luglio 1996. *Istituzione della Conferenza Stato-Città e autonomie locali* (G.U. n. 21, 27 gennaio 1997), e all'istituzione della Conferenza unificata, sancita dal Decreto legislativo del 28 agosto 1997. *Definizione ed ampliamento delle attribuzioni della Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano ed unificazione, per le materie ed i compiti di interesse comune delle regioni, delle province e dei comuni, con la Conferenza Stato-Città ed autonomie locali* (G.U. n. 202, 30 agosto 1997).

¹¹⁵ Così recitava il proclama del D.D.L. Veltroni: «L'articolo 2 individua gli impegni pubblici per il teatro, che coinvolgono lo Stato, le regioni e gli enti locali, in un discorso di unità della cultura teatrale, nel riconoscere e promuovere le attività teatrali [...] L'articolo 6 riconduce gli interventi pubblici nel campo delle attività teatrali a una programmazione triennale della allocazione delle risorse, sulla base di elaborazioni progettuali dei soggetti del teatro, in applicazione di criteri omogenei, articolata su scala nazionale ma, fatto salvo quanto attiene agli interventi diretti dello Stato, disegnata in base al coordinamento delle programmazioni regionali, nel perseguimento di obiettivi di equilibrio della presenza delle attività e dell'offerta teatrale sul territorio» Disegno di Legge del 18 marzo 1997. *Disciplina generale dell'attività teatrale* (Atto parlamentare n. 3433), pp. 6-7.

permanenza di una compagnia in un teatro municipale, finanziata dal governo alla luce di un previo accordo con gli enti locali. All'articolo 36 del provvedimento si leggeva infatti:

«Al fine di incentivare la presenza teatrale sul territorio, garantendo con continuità l'offerta teatrale, e di favorire l'incremento della cultura teatrale, il Centro nazionale per il teatro, sulla base di programmi redatti con cadenza triennale dalle regioni su proposta dei comuni, definisce sistema delle residenze. Esso consiste nella permanenza biennale di una compagnia nell'ambito di un teatro municipale, ovvero di più teatri nell'ambito di un territorio definito, e comunque non superiore a quello di due province confinanti, sulla base di un progetto che prevede un numero predefinito di rappresentazioni ed un periodo minimo di apertura della sede o delle sedi teatrali»¹¹⁶

Il D.D.L. Veltroni ebbe il fondamentale merito di introdurre la residenza all'interno del lessico legislativo, istituendola come categoria a sé stante, e slegandola perlomeno a livello formale dall'ambito della produzione in cui, puntualmente, tutte le normative precedenti tendevano a riportarla. Nondimeno, il documento associava alla creazione del sistema delle residenze un fondo per la riapertura di edifici teatrali in disuso, al fine di fornire ulteriori risorse alle attività di scambio tra arte scenica e territorio. Così l'articolo 38:

«È istituito un conto speciale per la apertura dei teatri avente ad oggetto il finanziamento, in favore dei comuni e di altri soggetti proprietari degli immobili stabilmente adibiti a teatro, dei lavori di restauro, ristrutturazione ed adeguamento funzionale. Il finanziamento è compatibile con eventuali contributi in conto capitale. [...] Sono definiti [...] i criteri di priorità nella concessione dei finanziamenti, tenuto conto dello sviluppo del sistema delle residenze, di cui all'articolo 36»¹¹⁷

2.2.4. Nuove leggi regionali: il caso piemontese

La mancata approvazione del D.D.L. Veltroni rilanciò in maniera ancora più aspra il conflitto di competenze tra Stato e Regioni, ancora oggi al centro di molti dibattiti giornalistici e istituzionali¹¹⁸. Una parziale risoluzione fu conseguita dalle Legge costituzionale n. 3 del 18 ottobre

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 38-39.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 40-41.

¹¹⁸ Per una panoramica aggiornata, cfr. M. Caporale et al. (a cura di), *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, Franco Angeli, Milano 2022.

2001 che, introducendo il principio di sussidiarietà¹¹⁹ nei rapporti tra amministrazioni centrali e locali, aprì nuovi margini di autonomia a favore delle seconde. Questo risultato eclissò per un altro decennio l'interesse del governo in materia di mobilità creativa ma, d'altro canto, permise una seconda ondata di leggi regionali che avrebbero definito in maniera più chiara, precisa e completa il fenomeno delle residenze teatrali italiane.

All'alba del nuovo millennio, fu ancora il Piemonte ad aprire la strada, grazie all'operato di due storiche compagnie: la prima era Stalker Teatro, fondata nel 1975 da Gabriele Boccacini e Adriana Rinaldi, celebre per le attività di ricerca artistica svolte con i degenti degli ospedali psichiatrici; la seconda era Teatro Dioniso, fondata nel 1991 da Walter Malosti, nota per il lavoro di contaminazione della prosa contemporanea con i linguaggi visuali e sonori. Le due formazioni, stabilitesi in residenza rispettivamente presso La Fondazione Cittadellarte di Biella e presso il Teatro Giacosa di Ivrea, avviarono un lungo dialogo con i rappresentanti della giunta regionale, e furono infine riconosciute come "residenze multidisciplinari" attraverso la Legge regionale n. 10 del 31 luglio 2001. A tutti gli effetti, il provvedimento si presentava come Regolamento attuativo della normativa del 1980 prima considerata e, al suo articolo 8, comma 2, recitava:

«Per residenza multidisciplinare si intende la permanenza di un soggetto teatrale professionale, riconosciuto ai sensi della l.r. 68/1980, con esclusione dei Teatri Stabili così come definiti all'articolo 12, comma 2 del d.m. 470/1999, in un ambito territoriale omogeneo, facente capo a uno o più Comuni, il cui rapporto con l'ente locale sia regolato da una specifica convenzione, valida per un triennio e rinnovabile, che preveda: a) la disponibilità, da parte dell'ente locale, di uno o più spazi idonei allo svolgimento di attività di spettacolo aperti al pubblico; b) la disponibilità, da parte del soggetto teatrale, di una adeguata struttura amministrativa, tecnica e artistica; c) la realizzazione di un qualificato

¹¹⁹ Il principio di sussidiarietà era già stato parzialmente introdotto dalle Leggi Bassanini prima citate. Così lo definisce la Treccani: «Principio e criterio di ripartizione delle funzioni e delle competenze amministrative all'interno dell'ordinamento giuridico. La sussidiarietà ha due modalità di espressione: verticale e orizzontale. La sussidiarietà verticale si esplica nell'ambito di distribuzione di competenze amministrative tra diversi livelli di governo territoriali [...] ed esprime la modalità d'intervento – sussidiario – degli enti territoriali superiori rispetto a quelli minori, ossia gli organismi superiori intervengono solo se l'esercizio delle funzioni da parte dell'organismo inferiore sia inadeguato per il raggiungimento degli obiettivi. La sussidiarietà orizzontale si svolge nell'ambito del rapporto tra autorità e libertà e si basa sul presupposto secondo cui alla cura dei bisogni collettivi e alle attività di interesse generale provvedono direttamente i privati cittadini (sia come singoli, sia come associati) e i pubblici poteri intervengono in funzione "sussidiaria", di programmazione, di coordinamento ed eventualmente di gestione» Enciclopedia Treccani online, *Principio di sussidiarietà. Diritto amministrativo*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/principio-di-sussidiarieta-diritto-amministrativo/> (consultato nel mese di settembre 2024).

progetto che si diversifichi dall'attività ordinaria svolta dal soggetto teatrale richiedente e che sia atto a rispondere alle necessità di crescita sociale e culturale della comunità locale, caratterizzato da uno stretto rapporto fra il soggetto artistico e la realtà territoriale interessata, dall'integrazione delle diverse discipline dello spettacolo e dell'espressività artistica»¹²⁰

In continuità con il D.D.L. Veltroni, la normativa imponeva alle compagnie riconosciute come titolari di residenza un numero minimo di giornate di rappresentazione, manifestando un residuale orientamento all'ambito della produzione, che sarebbe stato comune a tutte le leggi regionali tra anni 2000 e 2010. Tuttavia, il sostegno economico e finanziario alle strutture fu ampliato a una durata triennale, dimostrando interesse per piani di investimento ampi e lungimiranti. Soprattutto, lo stesso comma 2 metteva l'accento sull'aspetto fondamentale dell'ospitalità, e descriveva un'ampia rosa di direttive creative e organizzative per garantire un adeguato contatto con il contesto di riferimento:

«1) l'allestimento di almeno una produzione all'anno, coerente con le linee culturali e progettuali definite dalla programmazione triennale; 2) l'organizzazione di un'articolata e qualificata attività di ospitalità, che sia coerente con le linee progettuali della residenza e che rivolga una particolare attenzione alla drammaturgia contemporanea e a forme espressive multidisciplinari; nel caso in cui nel territorio interessato esista già una stagione di ospitalità consolidata, questa non viene considerata parte del progetto, se non nel caso in cui sia, per contenuto e articolazione, strettamente correlata al perseguimento degli obiettivi della residenza 3) l'individuazione di forme di collaborazione e/o coordinamento con progetti di diffusione delle attività di spettacolo, già in corso di attuazione sul territorio considerato, quali ad esempio i circuiti regionali dello spettacolo; 4) la realizzazione di attività indirizzate alla formazione del pubblico, con una specifica attenzione alle giovani generazioni; 5) la creazione di stabili rapporti con le istituzioni scolastiche del territorio interessato; 6) l'attenzione al patrimonio culturale locale; 7) l'attenzione ai processi di integrazione culturale; 8) la definizione dei reciproci diritti e obblighi assunti dai contraenti per il periodo oggetto della convenzione»¹²¹

Con un ritardo di quasi un trentennio rispetto ai primi esperimenti del dopoguerra, la Legge regionale del 31 luglio 2001 sanciva a tutti gli effetti la nascita delle residenze teatrali italiane sul piano legislativo, offrendo disposizioni finalmente congrue ai valori estetici, alle caratteristiche logistiche e gestionali, ai benefici sociali, culturali e ambientali propri del fenomeno. Come si vedrà, il Piemonte sarebbe rimasto una regione all'avanguardia nel dibattito nazionale in materia

¹²⁰ Legge regionale n. 10 del 31 luglio 2001. *Regolamento a favore degli interventi a sostegno delle attività teatrali di cui alla legge regionale 30 maggio 1980, n. 68* (B.U. b. 32, 8 agosto 2001).

¹²¹ *Ibidem*.

di mobilità creativa, grazie anche alla fondazione dell'Associazione Piemonte delle Residenze che, a partire dal 2006, raccolse sotto un unico fronte ¹²² delle più importanti realtà presenti sul territorio.

2.2.5. Il caso lombardo ed emiliano

Nonostante il protagonismo della regione nell'evoluzione del teatro pubblico del dopoguerra, le normative lombarde registrarono, per tutti gli anni '80-'90, un importante vuoto nel supporto ai progetti di stampo residenziale¹²³. Ancora nei primi anni 2000, la giunta di destra presieduta da Roberto Formigoni destinava gran parte delle risorse per le attività spettacolari provinciali alla diffusione del teatro popolare. A cambiare questo scenario sarebbe stato, creando un caso unico in tutto il panorama italiano, un ente privato di natura bancaria: formalmente istituita nel 1991¹²⁴, la Fondazione Cariplo aveva già supportato le grandi stagioni della prosa e della lirica regionali e, con il tempo, era entrata in contatto con le istanze sociali e culturali dei gruppi emergenti. Nacque così il Progetto Être (2007-2009), strutturato in tre bandi annuali per l'assegnazione di fondi residenziali a compagnie lombarde, e sostenuto da un Comitato scientifico che monitorava costantemente il tasso di crescita delle realtà riconosciute. Rispetto all'esempio piemontese prima considerato, Il Progetto Être introdusse nel campo delle residenze teatrali significative novità di natura strategica: si rivolgeva infatti a formazioni recenti, costituitesi non prima del 1995¹²⁵;

¹²² I soci originari erano le compagnie Casa degli Alfieri, Faber Teater, Il Melarancio, Il Mutamento Zona Castalia, Il Teatro delle Dieci, Onda Teatro, Santibriganti, Stalker Teatro, Teatro delle Forme, Viartisti Teatro, Teatro delle Selve, Unoteatro.

¹²³ Né la Legge regionale n. 9 del 26 febbraio 1993. *Interventi per attività di promozione educativa e culturale* (B.U. n. 9, 2 marzo 1993), né la successiva Legge regionale n. 35 del 29 aprile 1995. *Interventi della Regione Lombardia per la promozione, il coordinamento e lo sviluppi di sistemi integrati di beni e servizi culturali* (B.U. n. 18, 4 maggio 1995) concedevano, fosse pure nelle modalità implicite tipiche della prima ondata di normative regionali, rilevanti possibilità di sviluppo alle attività di scambio tra arte scenica e territorio.

¹²⁴ La Fondazione Cariplo nacque come ente benefico nel 1816, con il nome di Commissione Centrale di Beneficienza di Milano. A partire 1823 estese le sue attività a quella del credito, ribattezzandosi Cassa di Risparmio delle Province Lombarde. A seguito della Legge n. 218 del 30 luglio 1990. *Disposizioni in materia di ristrutturazione e integrazione patrimoniale degli istituti di credito di diritto pubblico* (G.U. n. 182, 6 agosto 1990), che imponeva la separazione tra opere benefiche e creditizie, riformulò ampiamente il suo statuto e assunse il nome attuale.

¹²⁵ Il limite fu esteso al 1997 per l'ultimo bando del triennio.

contemplava il dialogo con gli enti pubblici locali, ma anche collaborazioni con diversi interlocutori privati; sosteneva l'uso di spazi teatrali, ma anche di luoghi non convenzionali come atelier e foresterie, utili ad agevolare l'ospitalità e il percorso creativo degli artisti.

Attraverso simili coordinate, il Progetto Être stanziò un totale complessivo di 3 milioni di euro, sostenendo 24 compagnie, sparse su 9 province lombarde, nell'avvio di residenze singole o multiple¹²⁶. Molte di queste si sarebbero riunite nell'Associazione Être¹²⁷, fondata nel 2008 con lo scopo di creare ulteriori occasioni di collaborazione tra le realtà locali, anche in vista del rinnovo del programma per il triennio 2008-2011. Il risultato più rilevante dell'Associazione Être fu probabilmente il Festival Luoghi Comuni, lanciato nel 2011 e incentrato sulla presentazione di progetti di spettacolo nati, cresciuti o maturati all'interno delle residenze: un esempio virtuoso di vetrina tematica, che riconosceva le peculiari caratteristiche dei lavori *in progress*, e ne difendeva le inevitabili fragilità artistiche dall'arena competitiva della distribuzione nazionale.

Per molti anni la normativa di riferimento per il teatro emiliano fu la Legge regionale n. 13 del 5 luglio 1999, provvedimento assolutamente particolare, che disciplinava la materia dello spettacolo dal vivo in modo unitario, senza disporre linee d'intervento specifiche in alcun settore. Anche nel caso delle residenze, le azioni erano ampiamente delegate agli accordi intrapresi tra compagnie, esercenti ed enti locali rilanciando, in una forma nuova e più sofisticata, la strategia "a maglie larghe" delle prime normative degli anni '80. Così, a cavallo del nuovo millennio, l'ampio respiro della Legge regionale produsse un arcipelago di progetti residenziali originali ed unici nel loro genere, molti dei quali ancora all'avanguardia nel panorama della mobilità creativa italiana ed europea. Portò i titolari di queste realtà a sviluppare, più che interventi sulle comunità e sul territorio, per cui erano necessari strumenti legislativi maggiormente organici, azioni di accompagnamento al percorso artistico e professionale degli ospiti: si pensi alle sterminate strutture di accoglienza della Corte Ospitale – Teatro Herberia di Rubiera (RE), lanciata nel 2000 all'interno di un complesso monumentale cinquecentesco e, in seguito, associata alla gestione di

¹²⁶ Con residenze multiple si intendevano strutture di ospitalità gestite da più titolari su uno stesso territorio. Lo stanziamento di Fondazione Cariplo prevedeva contributi di 300.000 euro per queste ultime, e di 150.000 euro per le residenze singole.

¹²⁷ I soci originari erano le compagnie Campsirago Residenza, Delleali Teatro/Residenza Teatrale del Vimercatese, Il Giardino delle Ore, Karakorum Teatro/Spazio Yak, R.A.M.I. Residenza Artistica Multidisciplinare Ilinxarium, Residenza Idra, Qui e Ora Residenza Teatrale, Teatro In-Folio/Residenza Carte Vive, Teatro Magro/Cooperativa sociale O.N.L.U.S., Teatro Periferico, Quattro4, PEM Habitat Teatrali, La Dual Band e Il Cielo sotto Milano, Cooperativa sociale Mondovisione.

una sala all'italiana restaurata nel vicino centro abitato; o a quelle de L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino (RN), lanciato nel 2004 con uno spazio polifunzionale disegnato dall'architetto Gianluca Canini, una foresteria e a un parco botanico adibito a luogo di prova e lavoro.

Singularità e cura dell'artista risultavano insomma le caratteristiche fondanti delle prime residenze emiliane, che alcuni criticarono come frutto di un «deficit legislativo»¹²⁸ della giunta regionale, ed altri elogiarono come esito di una felice elasticità normativa, commisurata al complesso profilo storico e culturale dell'Emilia Romagna:

«Il quadro normativo regionale ha infatti aperto la strada a nuove formule di lavoro, a esperienze e impostazioni gestionali di diversa natura, creando non semplici contenitori per la distribuzione degli spettacoli ma diverse polarità culturali, in un territorio, quello emiliano romagnolo, storicamente attraversato da molteplici fermenti culturali [...] Dal punto di osservazione “regionale” le residenze, nate a volte per necessità, hanno mostrato la capacità di intercettare il presente, le forze della realtà in particolare nel momento in cui si sono proposte come “spazi indecisi”[...] Se in questi anni la Regione Emilia-Romagna non ha avvertito l'esigenza/urgenza di riconoscere e di demarcare in modelli più definiti e “misurabili”, con il rischio di ingabbiare organismi già fortemente caratterizzati, il motivo va forse ricercato anche nella complessità dei progetti, nella varietà delle proposte del lavoro teatrale, nell'ostinazione di disegnare nuovi ecosistemi aperti all'accoglienza di esperienze autoriali»¹²⁹

2.2.6. *Il caso pugliese e toscano*

Il caposaldo fondamentale della normativa pugliese in materia di spettacolo, la Legge regionale n. 6 del 29 aprile 2004, era l'apertura nei confronti dei soggetti pubblici per quanto concerneva la gestione delle attività di spettacolo dal vivo. Così, nel 2008, la creazione del programma di residenza Teatri Abitati non fu promosso solo da artisti e interlocutori locali, ma dallo stesso Circuito regionale (Teatro Pubblico Pugliese)¹³⁰ riconosciuto dalle circolari ministeriali degli anni '70. Si trattava di una congiuntura importante e non scontata, dal momento che nel resto d'Italia i

¹²⁸ L. Bevione e A. Camaldo (a cura di), *Dossier. Residenze Teatrali*, in «Hystrio», n. 1, 2013, pp. 27-49.

¹²⁹ P. Cenacchi, G. Cottafavi, *Le residenze in Emilia Romagna*, in F. Biondi, E. Donatini, G. Guccini (a cura di), *Nobiltà e Miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2015, pp. 68-69.

¹³⁰ Il sostegno del TTP si sviluppò a partire dal programma-quadro “Sensi Contemporanei”, a sua volta nato all'interno di un Protocollo d'Intesa siglato nel 2005 dalle Direzioni Generali per il Cinema e per lo Spettacolo dal vivo (Ministero per i Beni e le Attività Culturali), e dal Dipartimento per le Politiche di Sviluppo e Coesione (Ministero per lo Sviluppo Economico), finalizzato allo sviluppo delle attività teatrali e cinematografiche in tutto il Meridione.

Circuiti si dimostravano tipicamente chiusi, se non addirittura ostili, alle nuove pratiche di scambio tra arte scenica e territorio. Grazie all'intercessione del Teatro Pubblico Pugliese, Teatri Abitati produsse un panorama residenziale coeso, equilibrato e uniforme, compensando la grande dispersione dei progetti culturali regionali attraverso interventi mirati e capillari. Lo testimoniavano, *in primis*, le dettagliate disposizioni strategiche del programma:

«- L'apertura di spazi nuovi o inutilizzati (meno di 10 giorni di apertura al pubblico all'anno) da almeno due anni per le attività di spettacoli dal vivo; - un tutoraggio artistico-organizzativo da parte di soggetti della produzione di teatro, danza o musica finanziati dal Fondo Unico dello Spettacolo (FUS) formalizzato attraverso un accordo scritto con l'indicazione delle modalità di attuazione; [...] - l'utilizzo di giovani artisti, tecnici e organizzatori di età non superiore ai 35 anni; un numero non inferiore a 50 giornate di apertura al pubblico nel periodo luglio 2008-novembre 2009; - la multidisciplinarietà dei linguaggi artistici e generi spettacolari; - elementi di interazione con filiere parallele come turismo, fruizione di beni culturali, altre arti e formazione; - un progetto che preveda anche l'animazione di spazi pubblici di particolare interesse artistico-architettonico (piazze, castelli, aree archeologiche); - obiettivi di integrazione, inclusione e coesione sociale» ¹³¹

Nonostante il difetto di coprire con i suoi bandi un periodo di soli 18 mesi, Teatri Abitati costituì un importante esempio di residenza regionale, e di collaborazione tra i diversi livelli dell'amministrazione nazionale.

Fin dagli anni '70, la Toscana vantò il maggior numero di iniziative di decentramento teatrale italiane, votate in particolare al recupero, al restauro e alla messa in agibilità di sale in disuso¹³². Le residenze nacquero in maniera diretta da queste strategie di cura nei confronti del patrimonio architettonico e urbanistico locale, e si svilupparono attraverso una serie di micro-sistemi provinciali indipendenti, particolarmente diffusi nell'area centro-settentrionale della regione. Ciascuno di questi nuclei manifestava un'identità artistica precisa e portava avanti i propri obiettivi culturali e sociali, negli ampi limiti disegnati dalla Legge regionale n. 4 del 28 marzo 2000: si pensi alla rete aretina, specializzata nelle tecniche di documentazione delle attività spettacolari, alla rete pisana, orientata al contatto fra teatro e studi umanistici e scientifici, alla rete fiorentina,

¹³¹ Direzione del Teatro Pubblico Pugliese, *Avviso pubblico di manifestazione di interesse. Progetti di Residenze teatrale in Puglia*, Bari, 7 marzo 2008, in R. Boldrini, *Territori come scena. Progetti di residenze per il teatro: idee, visioni, tracce da Toscana, Piemonte, Puglia, Lombardia*, Titivillus, Pisa 2009, pp. 34-39.

¹³² A questo avevano contribuito vari programmi europei, come i famosi fondi F.I.O. che portarono, negli stessi anni '70, al recupero di 200 sale storiche toscane di piccole e medie dimensioni.

concentrata sull'incontro tra i linguaggi scenici e multimediali¹³³.

La forte autonomia delle residenze provinciali non diminuì in seguito alla creazione della prima rete regionale Sipario Aperto, diretta dalla storica compagnia Giallo Mare Minimal Teatro a partire dal 2005. Al contrario, il network inaugurò una lunga sequela di accordi istituzionali, come il Patto Stato-Regioni per il Riassetto del Sistema teatrale Toscano (2008-2010), capaci di rinforzare i poteri esecutivi di ciascuna realtà aderente; spinse per la stesura di una nuova normativa, la Legge regionale n. 21 del 25 febbraio 2010, che manifestasse un'attenzione ancora più specifica e puntuale allo sviluppo delle residenze. All'articolo 3, comma 2, di quest'ultimo provvedimento si leggeva infatti:

«La Giunta regionale elabora e propone atti di coordinamento, di intesa e di accordo con lo Stato, che possano accrescer e il livello di integrazione nell'esercizio delle funzioni concernenti i beni e le attività culturali, perseguendo in particolare i seguenti obiettivi: a) conferimento alla Regione e agli enti locali di ulteriori funzioni e compiti di tutela del patrimonio culturale [...] b) attribuzione della disponibilità e della gestione di istituti e luoghi della cultura statali al sistema regionale e locale»¹³⁴

E ancora, all'articolo 34, comma 1:

«La Regione, in attuazione delle proprie finalità statutarie e nel rispetto dei principi stabiliti dalla normativa statale: [...] favorisce l'insediamento nei teatri e negli spazi destinati ad uso teatrale della Toscana dei complessi delle arti dello spettacolo, in particolare delle compagnie teatrali di prosa, di danza e dei complessi musicali, promuovendo la residenzialità come elemento qualificante del sistema regionale dello spettacolo»¹³⁵

2.2.7. I primi convegni interregionali

Nei precedenti paragrafi si è considerato come il profilo operativo delle residenze regionali sia

¹³³ Le denominazioni giuridiche delle realtà erano Rete Teatrale Aretina, Teatri in Rete – Pisa, Rete Toscana dei Teatri – Firenze, a loro volta composte da associazioni minori, attive nelle aree comunali e municipali.

¹³⁴ Legge regionale n. 21 del 25 febbraio 2010. *Testo unico delle disposizioni in materia di beni, istituti e attività culturali* (B.U. n. 12, 3 marzo 2010).

¹³⁵ *Ibidem*. Tra i primi progetti avviati da Sipario Aperto dopo il lancio della nuova legge regionale figurava, nel 2011, un programma biface articolato nei progetti Cantieri Teatrali e Intesateatro Amatoriale: se il primo promuoveva residenze per giovani registi e drammaturghi, il secondo ampliava la diffusione del teatro folcloristico e dilettantistico, dimostrando la capacità di sviluppare, in parallelo, nuove istanze artistiche e antiche tradizioni spettacolari.

stato determinato da una rete di fattori complementari: le scelte artistiche e gestionali dei titolari, il profilo socio-culturale e ambientale del territorio, il campo di possibilità materiali concesso o negato dalle normative vigenti. Si sono quindi osservate due fondamentali tendenze nelle residenze regionali di prima generazione, sviluppatasi tra il 2000 e il 2008 a partire dall'esempio pionieristico del Piemonte: da un lato, il modello *context-oriented* pugliese e toscano che, nato all'interno di sistemi regionali o provinciali, metteva al centro l'impatto delle attività teatrali sul luogo e sulla comunità; dall'altro, il modello *artist-oriented* lombardo ed emiliano che, nato dall'iniziativa di singoli operatori o fondazioni private, privilegiava il percorso creativo e professionale degli ospiti.

In questi due orientamenti sembrano confluire anche le residenze regionali di seconda generazione, venute alla luce tra il 2005 e il 2013, e poi firmatarie del primo provvedimento del governo centrale in materia: si possono definire *context-oriented* le iniziative calabresi e campane, laziali e trentine¹³⁶, che insistevano sulla tutela dei beni culturali, sui repertori spettacolari folcloristici, sugli interventi nelle aree socialmente depresse della regione; e *artist-oriented* le iniziative umbre e liguri, marchigiane e friulane¹³⁷, che invece sostenevano, attraverso le più solide strutture teatrali del territorio, la formazione delle nuove generazioni di attori, registi e

¹³⁶ Per la Calabria, cfr. Legge regionale n. 3 del 9 febbraio 2004. *Norme per la programmazione e lo sviluppo regionale dell'attività teatrale* (B.U. n. 2, 31 gennaio 2004); per la Campania, Legge regionale n. 6 del 15 giugno 2007. *Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo* (B.U. n. 41, 23 luglio 2007); per la Provincia Autonoma di Trento, Legge provinciale n. 15 del 3 ottobre 2007. *Disciplina delle attività culturali* (B.U. n. 42, 16 ottobre 2007). Per il Lazio, una normativa che regolasse le attività di scambio tra arte scenica e territorio sarebbe stata promulgata solo in seguito all'intervento ministeriale in materia di residenze, con la Legge regionale n. 15 del 29 dicembre 2014. *Sistema cultura Lazio: Disposizioni in materia di spettacolo dal vivo e di promozione culturale* (B.U. n. 104, 30 dicembre 2014). Ciononostante, negli anni precedenti, la regione si era distinta per il sostegno a numerose strutture di ospitalità, grazie anche ai bandi del progetto Officine Teatrali 2008-2011, che consentivano a varie compagnie professionali di installarsi stabilmente nelle aree provinciali e comunali più remote.

¹³⁷ Per l'Umbria, cfr. Legge regionale n. 17 del 6 agosto 2004. *Norme in materia di spettacolo* (B.U. n. 34, 18 agosto 2004); per la Liguria, Legge regionale n. 34, 31 ottobre 2006. *Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo dal vivo* (B.U. n. 16, 2 novembre 2006); per le Marche, Legge regionale n. 11 del 3 aprile 2009. *Disciplina degli interventi regionali in materia di spettacolo* (B.U. n. 34, 9 aprile 2009). Per il Friuli Venezia Giulia, valgono le stesse considerazioni sulle residenze laziali riportate nella nota precedente: la Legge regionale n. 16 del 11 agosto 2014. *Norme regionali in materia di attività culturali* (B.U. n. 47, 29 novembre 2014) fu promulgata solo dopo l'intervento ministeriale in materia di residenze, ma la regione si era già distinta per il sostegno a numerose strutture di ospitalità, in collaborazione con le grandi imprese produttive e distributive presenti sul territorio.

drammaturghi.

Grazie alla mole di attività condotte sul territorio, all'alba del nuovo millennio il dibattito italiano sulle residenze teatrali era già molto denso. I primi convegni regionali, come quelli tenutisi a Firenze e a Cuneo nel 2005, avevano perlopiù lo scopo di illustrare ai rappresentanti delle amministrazioni locali i benefici della pratica residenziale, al fine di rinforzare i programmi già in atto. Un ampliamento della dimensione geografica degli incontri si verificò di lì a poco, grazie anche alla fondazione dell'Associazione ANCRIT¹³⁸ che, dagli anni 2000 ad oggi, avrebbe riunito sotto un unico fronte decine di titolari di residenza da ogni area del Paese.

Il primo incontro interregionale fu dunque il Convegno di Torino, tenutosi il 1 e il 2 dicembre 2006¹³⁹, e promosso dall'Associazione Piemonte delle Residenze. I relatori, provenienti da varie imprese teatrali italiane, si concentrarono a lungo sulla possibilità di allineare il panorama delle residenze regionali, così vario e frammentato, secondo una serie di obiettivi comuni: considerarono l'idea di ampliare la durata media dei programmi, di estendere i confini disciplinari dei progetti, di trovare un equilibrio fra le tipologie di intervento che prima si definivano *context-*

¹³⁸ Acronimo di Associazione Nazionale delle Compagnie e delle Residenze di Innovazione Teatrale, rinominata nel 2022 ANCTI (Associazione Nazionale delle Compagnie e dei Teatri di Innovazione). Così recita il suo statuto, pubblicato sulla piattaforma digitale dell'AGIS, che dal 1945 riunisce tutte le associazioni di categoria: «L'Associazione intende rappresentare e tutelare l'operatività delle Compagnie e delle Residenze teatrali che operano nell'ambito del teatro di ricerca e/o dell'infanzia e della gioventù, attivandosi incisivamente per sostenerne e svilupparne le ragioni culturali in ambito nazionale ed internazionale, promuovendo oltre alla attività istituzionale e sindacale e a livello nazionale e nell'ambito dell'Unione Europea, una politica di valorizzazione e di tutela degli organismi associati, favorendo il sorgere di Osservatori Culturali sia nazionali che internazionali, indicando strategie relazionali tra soggetti di culture diverse e creando occasioni di scambio artistico e professionale tra organismi italiani e stranieri, sviluppare al proprio interno un quadro di regole professionali basato sulla deontologia e sul rispetto degli accordi sindacali e di verificarne l'attuazione, collaborare nelle opportune sedi nazionali e regionali all'istituzione di normative utili allo sviluppo della realtà teatrale d'innovazione, di formazione, di ricerca e di attenzione al mondo dell'infanzia e della gioventù, in un quadro più ampio di strategie culturali per la crescita civile del territorio e con attenzione particolare alla diffusione della cultura teatrale presso le nuove generazioni» <https://www.agisweb.it/associazioni/> (consultato nel mese di settembre 2024).

¹³⁹ Nelle prima giornata si svolse a Torino il convegno vero e proprio, denominato "Le Residenze teatrali per il rinnovamento del Teatro italiano. Oltre lo sguardo originario". Nella seconda giornata si riunì invece, presso il Castello di San Sebastiano Po, la tavola rotonda denominata "Residenze teatrali come risposta di Sistema. Interfaccia tra operatori, istituzioni e comunità locali".

*oriented e artist-oriented*¹⁴⁰.

Venne poi discusso il bisogno di un nuovo intervento del governo centrale, con una legge organica che disciplinasse l'ambito delle residenze in tutto il Paese. Rilevante in quest'ottica l'intervento di Luciano Nattino¹⁴¹, presidente in carica di ANCRIT, che sottolineò il bisogno di riformare in maniera profonda e radicale i criteri di assegnazione dei contributi pubblici: nel recente Decreto ministeriale del 2007, questi erano infatti intesi come fondi di produzione, distribuzione promozione e, in sostanziale continuità con il sistema delle circolari degli anni '70, non riconoscevano in maniera specifica l'insieme di attività sociali e culturali svolte dalle residenze¹⁴². Lo stesso provvedimento stabiliva poi numerosi parametri quantitativi per la scelta dei destinatari del sussidio, ma si rimetteva in ultima analisi a un parametro qualitativo, costituito dal parere della commissione ministeriale¹⁴³. E, secondo Nattino, difficilmente gli esperti nominati dal governo

¹⁴⁰ Durante i lavori del convegno Gimmi Basilotta, presidente dell'Associazione Piemonte delle Residenze, ebbe a definire il primo modello "residenze" e il secondo "permanenze". Una nomenclatura efficace, che rende bene la sostanza dei due diversi orientamenti, ma che sembra implicitamente definire una gerarchia di valore a favore del primo.

¹⁴¹ Cfr. L. Nattino, *BPSUD Le residenze: il convegno di Torino. Il report del convegno e la relazione*, in «Ateatro», n. 104, 2006.

¹⁴² Diversamente da precedenti disposizioni governative, questo decreto riconosceva, perlomeno sul piano teorico, il valore delle attività di scambio tra arte scenica e territorio. All'articolo 2, comma 3, si leggeva infatti: «Gli obiettivi che il Ministero intende perseguire con il presente decreto sono i seguenti: [...] promuovere nella produzione teatrale la qualità, l'innovazione, la ricerca, la sperimentazione di nuove tecniche e nuovi stili, favorendo il ricambio generazionale anche attraverso le residenze». È tuttavia in sede di ripartizione dei costi che le residenze erano trascurate, definite solo parzialmente, o appunto associate alle attività produttive, distributive o promozionali. All'articolo 3, comma 3, era infatti scritto: «Sono considerati, ai fini della determinazione della base quantitativa, i seguenti costi: [...] per la promozione teatrale e perfezionamento professionale [...] quelli concernenti le spese artistiche, con esclusione delle spese generali; [...] per i progetti speciali, quelli artistici ed organizzativi» Decreto ministeriale del 12 novembre 2007. *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli stanziamento del Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla Legge n. 163, 30 aprile 1985*, cit.

¹⁴³ All'articolo 5, comma 8, del decreto si leggeva: «La valutazione qualitativa può essere positiva o negativa. Una valutazione qualitativa positiva conferma, aumenta fino a tre volte ovvero diminuisce l'ammontare della base quantitativa, fermo restando il limite del pareggio tra entrate e uscite del preventivo. Una valutazione qualitativa negativa azzerava la base quantitativa determinando il rigetto della domanda di contributo per carenza qualitativa del progetto contenuto nella domanda stessa» Decreto ministeriale del 12 novembre 2007. *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli stanziamento del Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla Legge n. 163, 30 aprile 1985*, cit. Di fatto, questo criterio di valutazione era già stato stabilito in un precedente decreto del 2003, il cui articolo 6, comma 4, recitava: «La valutazione qualitativa può determinare

avrebbero accordato il giusto grado di fiducia e disponibilità a organismi come le residenze, così nuovi e complessi da inquadrare. Ampliamento e non discrezionalità delle griglie di valutazione ministeriali sarebbero state quindi condizioni indispensabili per la reale fioritura di un sistema nazionale della mobilità creativa.

Simili questioni furono trattate nel Convegno di Ivrea, ancora promosso dall'Associazione Piemonte delle Residenze, e tenutosi il 12 e 13 novembre 2009 nella stessa località che aveva ospitato la leggendaria assemblea dell'avanguardia teatrale del dopoguerra. L'incontro vide Piemonte, Toscana, Puglia e Lombardia (rappresentata unicamente dalla Fondazione Cariplo) firmare all'unanimità uno storico Protocollo d'Intesa che certificava la collaborazione tra le diverse regioni in materia di residenze. Nel corso dei lavori, i relatori ridimensionarono il bisogno di obiettivi comuni nella gestione delle attività sul territorio, emerso durante i lavori del precedente convegno torinese, rimarcando un'idea di residenza teatrale non ascrivibile a modelli teorici e pratici assoluti, ma declinata secondo le caratteristiche irriducibili del singolo contesto, dei singoli titolari e della singola struttura di ospitalità. Mantengono tuttavia salda l'esigenza di una legge statale dotata di criteri di valutazione pertinenti, capaci di riconoscere e non limitare la natura fluida e variegata del fenomeno in esame. In quest'ottica furono ideati anche il lancio di un'operazione di monitoraggio nazionale sulle attività delle residenze; la creazione di un tavolo di lavoro autonomo composto da soli titolari di queste realtà, connesso all' ANCRIT, e slegato dall'interfaccia con i rappresentanti delle amministrazioni locali; la promozione di programmi residenziali riservati ad artisti under 35 e, sull'esempio del Festival Luoghi Comuni prima considerato, di vetrine tematiche rivolte ai lavori sviluppati in residenza.

Al termine del Convegno, alcuni cronisti sollevarono dei dubbi sull'auspicato intervento del governo centrale in materia di mobilità creativa¹⁴⁴ che, alla luce degli studi europei consultati in precedenza¹⁴⁵, si possono ritenere fondati e quasi profetici: il primo timore era che un sistema nazionale delle residenze venisse colonizzato dalle miriadi di compagnie emergenti prive di fondi pubblici o privati, trasformandosi in un semplice contesto di prova, sviluppo e debutto per nuovi

una variazione in aumento fino al doppio, ovvero in diminuzione fino all'azzeramento dei costi ammessi» Decreto ministeriale del 27 febbraio 2003. *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore di attività teatrali* (G.U. n. 76, 1 aprile 2003).

¹⁴⁴ Cfr. C. Carlini, S. Fremder, *Le residenze teatrali tra entusiasmi e perplessità. Appunti dal convegno di Ivrea, 12-13 novembre 2009*, in «Ateatro», n. 124, 2009.

¹⁴⁵ Cfr. Cap. 1, par. 1.10, pp. 23-25, e Cap. 2, par. 2.1.8, pp. 45-48.

progetti di spettacolo; il secondo timore era che un sistema nazionale delle residenze interrompesse i virtuosi legami di *partnership* e *sponsorship* intrapresi da vari titolari con gli enti privati presenti nella comunità di riferimento, capaci di fornire una stabilità economica e finanziaria di gran lunga superiore, nel corso del tempo, a quella dei contributi ministeriali.

CAPITOLO 3 – ORIZZONTI DELLE RESIDENZE TEATRALI ITALIANE

3.1. Il sistema delle residenze ministeriali

3.1.1. L'Intesa Stato-Regioni

Nonostante gli auspici dei relatori presenti, ai lavori del Convegno di Ivrea non sarebbe immediatamente seguito un intervento normativo del governo in materia di mobilità teatrale. Tuttavia, l'evento piemontese ebbe il merito di introdurre nell'ambito delle residenze, con la siglatura del Protocollo tra i titolari delle regioni aderenti, lo strumento giuridico dell'Intesa. Quest'ultimo era stato originariamente disposto dalla Legge n. 131 del 5 giugno 2003¹⁴⁶, al fine di disciplinare in maniera più elastica, all'indomani della riforma costituzionale, i rapporti tra amministrazioni centrali e locali; consentiva alla Conferenza Stato-Regioni di indire, prima della stipula di qualunque accordo, una consultazione preliminare volta ad articolare nel dettaglio finalità comuni e, non ultimo, ad accelerare i tempi della burocrazia¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Al suo articolo 8, comma 6, la legge recitava: «Il Governo può promuovere la stipula di intese in sede di Conferenza Stato-Regioni o di Conferenza unificata, dirette a favorire l'armonizzazione delle rispettive legislazioni o il raggiungimento di posizioni unitarie o il conseguimento di obiettivi comuni» Legge n. 131 del 5 giugno 2003. *Disposizioni per l'adeguamento dell'ordinamento della Repubblica alla Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3* (G.U. n. 132, 10 giugno 2003).

¹⁴⁷ L'adozione dello strumento dell'Intesa in materia di spettacolo era stata anticipata da un Patto tra Stato e Regioni del 2007, relativo proprio allo sviluppo delle attività sceniche territoriali. All'articolo 1 del documento si leggeva infatti: «Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, le Regioni, le Province Autonome, le Province ed i Comuni, nell'ambito delle rispettive competenze, sono tenuti a collaborare al fine di sostenere il processo di armonizzazione dell'ordinamento giuridico al dettato della Costituzione in tema di valorizzazione e supporto alle attività culturali di spettacolo». Le finalità di questa collaborazione erano ampiamente espresse all'articolo 2: «Gli obiettivi che si intendono perseguire con il presente patto sono i seguenti: la qualificazione del sistema dello spettacolo e la valorizzazione delle identità e delle vocazioni territoriali, attraverso il sostegno economico ed organizzativo di progetti caratterizzati da uno stretto contatto con il territorio; la diversificazione dell'offerta culturale e la valorizzazione della programmazione legata alla contemporaneità, con particolare riguardo ai giovani e ai nuovi autori prestando attenzione alla sperimentazione dei nuovi linguaggi e alla promozione di nuovi talenti; la valorizzazione dei progetti in rete, in ambiti territoriali sovraprovinciali, interregionali; la promozione di azioni volte all'ampliamento del pubblico e alla diffusione dello spettacolo presso le generazioni più giovani e le fasce di pubblico con minori opportunità di fruizione, anche con riferimento agli interventi pubblici nel Mezzogiorno d'Italia; l'adozione di strumenti che consentano una razionalizzazione sul piano degli interventi delle risorse statali e territoriali disponibili, al fine di evitarne la frammentazione garantendo una maggiore efficacia della spesa, anche attraverso forme di monitoraggio dell'offerta culturale del territorio e lo scambio reciproco di conoscenze ed informazioni in merito

La prima applicazione dell'Intesa nell'ambito delle residenze fu il progetto Teatri del Tempo Presente (2012-2013), concertato tra lo Stato e le Regioni Campania, Emilia Romagna, Lombardia, Marche, Piemonte, Puglia, Toscana, Umbria, Veneto¹⁴⁸. Il bando, rivolto a compagnie multidisciplinari under 35, costituì a tutti gli effetti l'unico intervento del governo in materia di mobilità teatrale, prima del lancio dei programmi ministeriali negli anni seguenti; si presentava come iniziativa ibrida, che univa gli ambiti della residenza, della produzione e della distribuzione, promuovendo da un lato il debutto e la circuitazione di nuovi spettacoli e, dall'altro, la sperimentazione e lo scambio con il territorio. Così le linee guida del progetto:

«Gli obiettivi che si intendono perseguire sono: promuovere processi rivolti all'innovazione in campo artistico, alla sperimentazione dei nuovi linguaggi della scena, alla multidisciplinarietà con particolare riguardo ai giovani e alla promozione di nuovi talenti; valorizzare la dimensione di rete che si potrà creare tra le diverse regioni partecipanti mirando ad un progetto policentrico piuttosto che a una serie di progetti isolati; creare e valorizzare reti interregionali di partenariato sia al livello delle istituzioni che degli operatori; promuovere azioni rivolte all'ampliamento del pubblico e alla diffusione dello spettacolo presso le generazioni più giovani e le fasce di pubblico con minori opportunità di fruizione; qualificare l'accoglienza dei processi artistici e dell'incontro con lo spettatore; adottare strumenti che consentano una razionalizzazione sul piano degli interventi delle risorse statali e regionali disponibili, al fine di evitarne la frammentazione garantendo una maggiore efficacia della spesa, anche attraverso lo scambio reciproco di conoscenze ed informazioni in merito all'offerta culturale e agli strumenti economici di intervento adottati»¹⁴⁹

La natura ibrida di Teatri del Tempo Presente si rifletteva anche nei soggetti attuatori, che

all'offerta culturale ed agli strumenti economici di intervento adottati» Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Patto per le Attività Culturali di Spettacolo tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, le Regioni, le Province Autonome, le Province ed i Comuni*, https://www.regioni.it/PROTOCOLLI_archivio/25_01_07_patto_attiv_culturali_Spettacolo.pdf (consultato nel mese di ottobre 2024), p. 2.

¹⁴⁸ In questo particolare caso, l'Intesa non fu mediata dalla Conferenza Stato-Regioni, ma stipulata direttamente tra il governo centrale e le giunte aderenti al progetto.

¹⁴⁹ Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo, *Linee guida poste a fondamento dei protocolli d'intesa tra Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo e Regioni, per la realizzazione del progetto di promozione dello spettacolo dal vivo Teatri del Tempo Presente*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/categorie-allegati/teatri-del-tempo-presente/> (consultato nel mese di ottobre 2024), p. 1.

potavano spaziare dai Teatri Stabili a iniziativa pubblica, privata o d'innovazione¹⁵⁰, fino alla galassia delle neonate strutture di ospitalità regionali e provinciali:

«I soggetti attuatori sul territorio regionale potranno essere individuati all'interno delle seguenti tipologie: teatri stabili ad iniziativa pubblica, teatri stabili ad iniziativa privata, teatri stabili d'innovazione - ricerca e sperimentazione, teatri stabili d'innovazione - infanzia e gioventù, residenze teatrali e multidisciplinari, festival di teatro e/o danza, teatri comunali, organismi di distribuzione, promozione e formazione del pubblico. I soggetti attuatori dovranno rispondere ai seguenti requisiti: attività di rilevanza nazionale o internazionale, intento e capacità di operare in rete su scala regionale e nazionale, esperienza nello svolgimento di funzioni di *talent scout* e di accompagnamento per le nuove generazioni di artisti della scena, favorire modalità produttive innovative nel campo del teatro e della danza contemporanei, esperienza nel campo dell'affiancamento ai processi di produzione, disponibilità di uno o più spazi teatrali per la realizzazione delle diverse fasi del progetto»¹⁵¹

Una certa sovrapposizione tra l'area del teatro pubblico e l'area delle residenze non si limitava a questo bando, ma era comune a molti dibattiti specialistici degli anni 2010-2015: a livello teorico, le nuove pratiche di mobilità creativa venivano spesso definite, secondo una formula caduta poi in disuso, esperienze di "stabilità leggera"¹⁵²; nella pratica, questa continuità avrebbe comportato un rischio di inglobamento delle residenze nelle attività di produzione e distribuzione condotte dalle grandi imprese nazionali¹⁵³. Lo testimoniava lo stesso Teatri del Tempo Presente, che si rivelò a

¹⁵⁰ Le ultime due categorie erano state introdotte dal già citato Decreto ministeriale del 4 novembre 1999. Al suo articolo 14, il provvedimento definiva Stabili Privati gli organismi teatrali dotati di «un progetto artistico integrato di produzione, formazione, promozione, ospitalità ed esercizio»; al suo articolo 15, definiva invece Stabili d'Innovazione quelli aventi «finalità culturali definite, che svolgono, con carattere di continuità, attività di produzione e promozione nel campo della sperimentazione, della ricerca e del teatro per l'infanzia e la gioventù» Decreto ministeriale n. 470 del 4 novembre 1999. *Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla l. 30 aprile 1985, n. 163*, cit.

¹⁵¹ Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo, *Linee guida poste a fondamento dei protocolli d'intesa tra Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo e Regioni, per la realizzazione del progetto di promozione dello spettacolo dal vivo Teatri del Tempo Presente*, cit., pp. 1-2.

¹⁵² La paternità dell'espressione, talora declinata nella formula "stabilità diffusa", non è chiara. La si può realisticamente attribuire ai rappresentanti delle reti di residenza toscane, dal momento che compare già in R. Boldrini, *Territori come scena. Progetti di residenze per il teatro: idee, visioni, tracce da Toscana, Piemonte, Puglia, Lombardia*, cit.

¹⁵³ In questo senso molti operatori ritenevano il legame con gli Stabili, alla vigilia del riconoscimento ministeriale delle residenze, una pericolosa tara ereditaria. Nelle varie sessioni del convegno Nobiltà e Miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia (2013-2015), vari relatori insistettero sull'elaborazione di coordinate teoriche e pratiche

tutti gli effetti un progetto di *scouting* per nuove opere da programmare nelle stagioni delle realtà aderenti. Come si vedrà, la riforma del 2014 ebbe il merito di dividere in maniera netta l'ambito della mobilità creativa dal resto della filiera teatrale, legittimandone le specifiche missioni sociali e culturali, come efficacemente sintetizzato da Renzo Boldrini:

«Se un piccolo teatro [...] non è la banale riduzione di un grande teatro, come il teatro per le nuove generazioni non è la riduzione caricaturale del teatro di prosa, la residenza non deve essere immaginata come la brutta copia, in piccolo, della stabilità. Al contrario è e dovrà affermare sempre di più l'originalità del suo modello di piccola e media impresa teatrale a funzione pubblica con specifici requisiti gestionali e artistici»¹⁵⁴

3.1.2. Il decreto del 1 luglio 2014

A lanciare i primi programmi di residenza ministeriali fu il decreto del 1 luglio 2014, promulgato dal Ministro Dario Franceschini durante il governo Renzi e anticipato, nei suoi capisaldi, da un decreto del Ministro Massimo Bray durante il governo Letta¹⁵⁵.

La novità più celebre del provvedimento fu quella di abolire le strutture dei Teatri Stabili a

specifiche del sistema della mobilità creativa, per non incorrere nelle paralisi artistica e gestionale patita dal teatro pubblico a partire dagli anni '80. Così Franco D'Ippolito: «Sarebbe un errore rivendicare e chiedere il riconoscimento delle residenze, ossia una linea di finanziamento pubblico specifico [...] Se non si darà un senso e una finalità diversi al finanziamento da indirizzare alle residenze, esse diventeranno una replica dei Teatri Stabili ad Iniziativa Pubblica o d'Innovazione. Alle residenze si chiede il coraggio di rischiare sul percorso di un artista e non semplicemente di programmare spettacoli». F. Biondi, E. Donatini, G. Guccini (a cura di), *Nobiltà e Miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2014-2015, secondo movimento*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2016, p. 35.

¹⁵⁴ R. Boldrini, *Territori come scena. Progetti di residenze per il teatro: idee, visioni, tracce da Toscana, Piemonte, Puglia, Lombardia*, cit. , p. 16-17.

¹⁵⁵ Si tratta del decreto-legge n. 91 dell'8 agosto 2013. *Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo* (G.U. n. 186, 9 agosto 2013), poi convertito nella Legge n. 112 del 7 ottobre 2013. *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, recante disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo* (G.U. n. 236, 8 ottobre 2013). Noto anche con il nome di Decreto "Valore Cultura", il provvedimento agevolava il settore dell'audiovisivo, ampiamente trascurato dalle normative precedenti, e avviava la riforma delle fondazioni lirico-sinfoniche; pur non occupandosi in maniera diretta del settore teatrale prescriveva, entro 90 giorni, l'emanazione di un decreto che ne rideterminasse profondamente le strategie di sostegno. Nondimeno, disponeva interventi nell'ambito degli archivi digitali e delle licenze per gli eventi dal vivo, che tangevano indirettamente l'ambito performativo, e in particolare i progetti di scambio tra arte scenica e territorio.

iniziativa pubblica, privata o d'innovazione, che confluirono variamente nelle categorie di Teatri Nazionali, Teatri di Rilevante Interesse Culturale e Centri di Produzione Teatrale¹⁵⁶. Di fatto a questi nuovi organismi era imposto, per avere regolare accesso ai contributi ministeriali, un maggior numero di giornate lavorative e recitative; un maggior numero di repliche all'interno delle sedi o del comune di riferimento; maggiori limiti nell'intraprendere attività di co-produzione e co-distribuzione con altre imprese del settore¹⁵⁷. Così, il decreto fu ampiamente criticato per aver condannato il teatro pubblico all'immobilismo, comprimendo le sue attività nei confini del luogo d'origine, e arrestando le campagne di decentramento su scala provinciale e regionale inaugurate fin dagli anni '70¹⁵⁸. D'altro canto, si può sostenere che un freno all'espansione geografica dei

¹⁵⁶ L'articolo 10 del decreto definiva i Teatri Nazionali come «organismi che svolgano attività teatrale di notevole prestigio nazionale e internazionale e che si connotino per la loro tradizione e storicità»; l'articolo 11 definiva i Teatri di Rilevante Interesse Culturale come «organismi che svolgano attività di produzione teatrale di rilevante interesse culturale prevalentemente nell'ambito della regione di appartenenza»; l'articolo 15 definiva infine i Centri di Produzione Teatrale come «organismi che svolgono attività di produzione e di esercizio presso un massimo di tre sale teatrali, per un totale di almeno 300 posti con una sala di almeno 200, ubicate nel comune in cui l'organismo ha sede legale o nei comuni della regione di appartenenza, gestite direttamente in esclusiva e munite delle prescritte autorizzazioni». Decreto ministeriale del 1 luglio 2014. *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163* (G.U. n. 191, 19 agosto 2014).

¹⁵⁷ Secondo il nuovo decreto, i Teatri Nazionali erano tenuti a un minimo di 15.000 giornate lavorative e 240 giornate recitative; dovevano svolgere il 70% delle recite nelle sale direttamente gestite dall'ente, di cui almeno il 50% all'interno del comune di riferimento, e al massimo il 20% fuori della regione di appartenenza; l'attività di co-produzione era limitata al 20% delle date di rappresentazione complessive, e poteva essere sviluppata solo in collaborazione con altri Teatri Nazionali o Teatri di Rilevante Interesse Culturale. Facendo un confronto con la normativa precedente, gli ex Stabili a Iniziativa Pubblica erano tenuti a un minimo di 5.000 giornate lavorative e 120 giornate recitative; dovevano svolgere dal 30% al 50% delle recite nelle sale direttamente gestite dall'ente (a seconda della dimensione della città in cui lo stesso aveva sede), e almeno il 10% entro i confini della regione di appartenenza. L'attività di co-produzione con altri enti pubblici e privati non era soggetta a limiti predefiniti. Analoghe differenze, che dimostrano una forte impronta alla stanzialità della riforma del 2014, si possono osservare nel paragone tra le disposizioni relative ai Teatri di Rilevante Interesse Culturale e ai Centri di Produzione, e le disposizioni relative agli ex Stabili a Iniziativa Privata e d'Innovazione. Cfr. Decreto ministeriale del 12 novembre 2007. *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla Legge n. 163, 30 aprile 1985*, cit.

¹⁵⁸ Così Livia Cavaglieri riassume gli aspetti critici, e a volte paradossali, delle nuove strutture: in particolare i Teatri Nazionali «nascono per decreto ministeriale, quando avrebbero dovuto essere individuati da una legge della Repubblica. Ma soprattutto nascono con un titolo, ma senza un'identità e un riconoscimento politico ed economico.

teatri pubblici fosse concepito anche per consentire ai progetti di stampo residenziale di fiorire ed espandersi liberamente lungo tutto il Paese, senza il peso di una competizione impari con strutture più grandi, longeve e consolidate.

Un altro aspetto noto del decreto del 1 luglio 2014 fu la riforma dei criteri di valutazione per l'assegnazione del sussidio statale. I progetti di spettacolo venivano triangolati secondo tre parametri fondamentali, diversamente combinati a seconda del genere e della disciplina di riferimento: la *qualità artistica*, attribuita dalla commissione del ministero, relativa alla capacità di innovazione sociale e culturale (fino a 30 punti); la *quantità*, stabilita da indicatori automatici, relativa al numero di giornate lavorative e compagnie ospitate (fino a 40 punti); la *qualità indicizzata*, calcolata su base algoritmica, relativa all'andamento dei precedenti valori qualitativi e quantitativi nel corso del tempo (fino a 30 punti). Anche queste misure sollevarono dei dubbi, per aver subordinato la valutazione dei beni culturali, per definizione intangibili, a una retorica di oggettività e neutralità della spesa pubblica, diffusasi in tutta Europa nei postumi della crisi economica¹⁵⁹. Nondimeno, questi nuovi criteri soddisfacevano quell'esigenza di ampliamento e non discrezionalità delle griglie di valutazione ministeriali che, come già osservato¹⁶⁰, risultavano

[...] La vaghezza è tale che la Commissione Consultiva per il Teatro del triennio 2015-2017, per operare, ha dovuto dotarsi di una propria definizione. Il decreto infatti non designa le istituzioni considerate nazionali, ma lascia ai teatri la responsabilità di chiedere l'attribuzione del "titolo" e alla Commissione Consultiva l'onere di nominarli. L'etichetta di Teatro Nazionale, inoltre, vale solo per un triennio e i teatri possono perderla, come è accaduto al Teatro Stabile del Veneto nel 2018. [...] Del resto, per i Teatri Nazionali e per i TRIC, le definizioni vanno intese ai soli fini ed effetti del presente decreto, come esplicita il decreto stesso, un atto di grandi ambizioni, ma di potere limitato. Non per nulla chi può si chiama fuori dal gioco: inquadrato nella categoria dei Teatri Nazionali nel 2014, il Piccolo Teatro ha ottenuto nel 2017 un riconoscimento a parte, di carattere internazionale, e un finanziamento garantito» L. Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, cit., pp. 146-147.

¹⁵⁹ Ancora Cavaglieri: «Tutto ciò ha indotto [...] a minimizzare la soggettività del giudizio umano, espresso dalla Commissione, secondo una retorica di imparzialità dei numeri, che vede in tutt'Europa il crescente ricorso a metodi di *accountability* della spesa pubblica. Dunque la qualità artistica (che può essere valutata solo dall'essere umano, almeno al momento) nei Nuovi Criteri diventa una questione incidentale, che pesa solo il 35% sulla valutazione complessiva. Questa scelta paradossale (in parte avallata anche dall'AGIS nel momento in cui si è messo mano agli emendamenti della prima versione del decreto) dimostra come la valutazione di beni culturali intangibili, attraverso sistemi sempre più formalizzati, sia una sfida ancora lontana dall'aver trovato un'autentica soluzione e come la soluzione prevalente sia nello spostare il focus progettuale della valutazione dal bene culturale (lo spettacolo, cioè il fine) alla pubblica amministrazione (il mezzo) e alle sue necessità di rispondere a formali criteri di trasparenza e obiettività». *Ivi*, pp. 145-146.

¹⁶⁰ Cfr. Cap. 2, par. 2.2.7, pp. 68-73.

indispensabili al pieno riconoscimento artistico, gestionale ed economico-finanziario delle residenze.

Al netto di ogni controversia, insomma, il decreto sembrava costruire un quadro legislativo più adeguato e sensibile allo sviluppo delle nuove pratiche di mobilità creativa. Queste ultime venivano trattate in maniera esplicita nell'articolo 45, che vale la pena riportare per intero:

«1.L'Amministrazione, a seguito di specifici accordi di programma con una o più regioni, le cui finalità e i cui obiettivi sono stabiliti previa intesa, avente periodicità triennale, con la Conferenza permanente tra lo Stato, le regioni e le province autonome, può prevedere, nell'ambito delle risorse disponibili del Fondo, interventi per progetti relativi all'insediamento, alla promozione e allo sviluppo del sistema delle residenze artistiche, quali esperienze di rinnovamento dei processi creativi, della mobilità, del confronto artistico nazionale e internazionale, di incremento dell'accesso e di qualificazione della domanda. Tali interventi hanno carattere concorsuale rispetto a quelli, prioritari, delle regioni. 2. L'intesa di cui al comma 1 del presente articolo è adottata entro il mese di ottobre dell'anno precedente a ciascun triennio di applicazione»¹⁶¹

È rilevante che il decreto prescrivesse apertamente, per stabilire gli orientamenti teorici e pratici dei nuovi programmi di mobilità creativa, lo strumento dell'Intesa tra amministrazione centrale e amministrazioni locali. Questa fu siglata il 18 dicembre 2014 dalla Conferenza Stato-Regioni e riportava, al suo articolo 3, la seguente definizione di residenza:

«Ai fini della presente intesa si intende per: - Residenza: lo spazio/luogo di creazione artistica e di programmazione culturale del territorio, gestito da un soggetto professionale organizzato della produzione e/o della programmazione di spettacolo dal vivo. La Residenza è luogo di diffusione della conoscenza e della cultura in stretto legame con la comunità di riferimento e con il patrimonio culturale del territorio. - Sistema delle Residenze: l'insieme delle relazioni istituzionali anche a livello interregionale, fra i soggetti titolari delle Residenze e la Regione e gli Enti Territoriali. - Titolari delle Residenze: i soggetti professionali che svolgono in prevalenza attività di residenza mirata a consolidare il rapporto tra spazio attrezzato gestito con carattere di continuità, comunità di riferimento e ricerca creativa degli artisti accolti»¹⁶²

¹⁶¹ Decreto ministeriale del 1 luglio 2014. *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, cit.*

¹⁶² Conferenza Permanente per i Rapporti tra lo Stato, le Regioni e le Province Autonome di Trento e Bolzano, *Intesa in attuazione delle disposizioni dell'articolo 45 "Residenze" del decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo del 1 luglio 2014 recante "Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di*

Si completava con questo documento il lungo percorso identitario avviato dal D.D.L. Veltroni e dalle due ondate di leggi regionali a cavallo del nuovo millennio: rispetto alle prime normative piemontesi, toscane e pugliesi, la residenza veniva slegata in maniera definitiva dalla produzione, tanto nel profilo artistico e professionale dei titolari, che potevano provenire da imprese teatrali di qualsiasi natura, quanto negli interventi sociali e culturali sul contesto di riferimento, che non erano più subordinati a un numero minimo di giornate di rappresentazione. Queste fondamentali conquiste venivano ribadite all'articolo 4 dell'Intesa, incentrato sugli obiettivi comuni a tutte le strutture di ospitalità:

«a) mobilità e permanenza degli artisti. Ovvero azioni interregionali destinate a sostenere l'attraversabilità dei luoghi di residenza da parte di artisti e formazioni non "titolari" delle Residenze stesse, per assicurare nuove e più incisive opportunità artistiche, attraverso periodi e processi di lavoro dedicati alla genesi, allo sviluppo e al potenziamento di progetti creativi, al confronto, alla ricerca e alla qualificazione delle professionalità artistiche coinvolte; b) valorizzazione delle giovani generazioni e degli artisti emergenti attraverso il sostegno alla circolazione delle opere, alla loro riconoscibilità e ad un più incisivo inserimento nel mercato nazionale e internazionale. Ovvero azioni interregionali destinate ad assicurare opportunità sostenibili e non episodiche alle produzioni degli artisti coinvolti nei processi di residenza e la loro visibilità nel sistema complessivo dello spettacolo dal vivo; c) realizzazione di progetti originali nella relazione con i propri territori per avviare, sviluppare, o consolidare la funzione ed il valore dello spettacolo dal vivo presso le comunità di riferimento, anche in sinergia con la presenza e la funzione svolta da altri soggetti della filiera artistica, culturale, formativa di ciascun territorio»¹⁶³

Il contributo ministeriale sarebbe stato erogato in seguito alla stesura di Progetto triennale da parte delle Regioni, e alla firma di un Accordo di programma con lo Stato, da rinnovare al termine delle stagioni 2015, 2016 e 2017. Dal punto di vista economico e finanziario, l'80% dei costi di ciascuna struttura di residenza risultava coperto dai fondi pubblici, ripartiti per il 60% in contributi regionali e per il 40% in contributi statali¹⁶⁴. È poi rilevante che l'Intesa consentisse ai titolari di mantenere collaborazioni con gli interlocutori privati presenti sul territorio, gettando le basi per varie ed innovative strategie di *funding mix*. Così l'articolo 2, comma 5:

«Al fine di favorire e consolidare sinergie virtuose tra pubblico e privato, le parti concordano che l'Accordo può

contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1895, n.163 (Repertorio n. 191/CSR, 18 dicembre 2014), p. 4.

¹⁶³ *Ivi*, p. 5.

¹⁶⁴ Per ciascuna struttura, i contributi potevano essere anticipati in misura non eccedente il 60%, con saldo alla consegna del bilancio annuale.

prevedere ulteriori risorse di natura pubblica da parte di altri enti territoriali e di natura privatistica da parte di istituzioni e/o fondazioni. Tali interventi, di cui le Regioni stesse saranno garanti nei confronti dell'accordo sottoscritto con la Direzione Generale dello Spettacolo, avranno a tutti gli effetti carattere aggiuntivo e non produrranno variazioni di quote nel rapporto di co-finanziamento tra Stato e Regioni stabilito dalla presente intesa»

3.1.3. *Analisi del monitoraggio 2015-2017*

Per il triennio 2015-2017, aderirono all'Intesa le regioni Calabria, Campania, Emilia Romagna, Friuli Venezia-Giulia, Lazio, Liguria, Lombardia, Marche, Piemonte, Puglia, Toscana, Umbria e la Provincia Autonoma di Trento.¹⁶⁵ Nel biennio 2016-2017, la Liguria non rinnovò la sua partecipazione, venendo sostituita da Basilicata e Sardegna. Parallelamente all'avvio delle residenze, il governo assegnò alla Fondazione Fitzcarraldo¹⁶⁶ il compito di realizzare un monitoraggio quantitativo sull'attività delle strutture lungo tutto il Paese. Quella che segue è un'analisi delle mappature¹⁶⁷ supervisionate da Luca Dal Pozzolo, mirata a delineare un quadro fenomenologico il più possibile chiaro ed esaustivo dei primi programmi ministeriali.

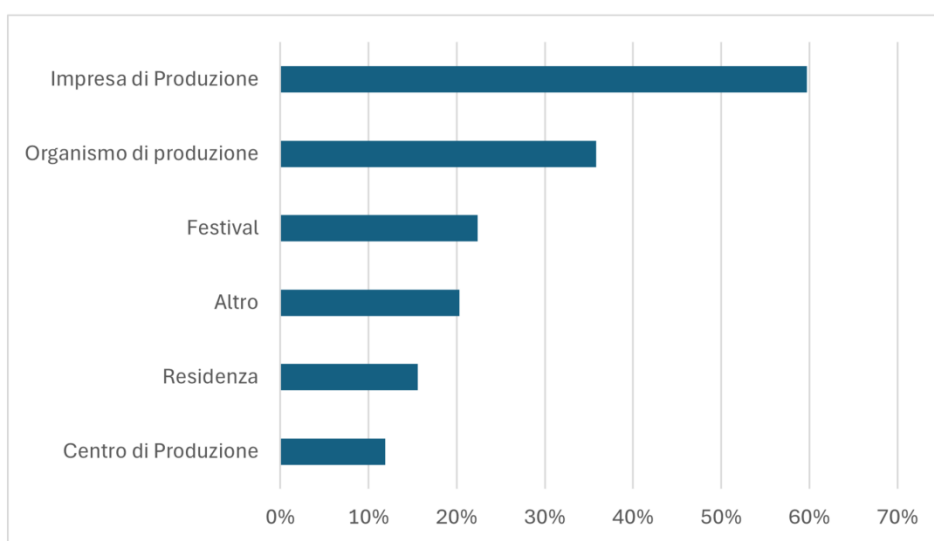
¹⁶⁵ Nel corso del triennio, i contributi statali a valere sul FUS ammontarono a 654.986,68 euro nel 2015, 1.081.542,32 nel 2016 e 1.331.408,67 nel 2017, per un totale di 3.067.937,67 euro. Furono di anno in anno ripartiti tra le Regioni, a seconda del numero, della dimensione e della tipologia di attività residenziali presenti: per la Basilicata, rispettivamente 31.210,00 e 31.210,00 euro (nelle sole annualità 2016 e 2017); per la Calabria 54.666,67, 62.524,00 e 60.000,00 euro; per la Campania 65.600,00, 65.600,00 e 65.600,00 euro; per l'Emilia Romagna 65.600,00, 98.400,00, e 200.000,00 euro; per il Friuli-Venezia Giulia 21.866,67, 54.666,67 e 66.800,00 euro; per il Lazio 65.600,00, 47.275,64 e 47.999,34 euro; per la Liguria 24.053,33 euro (nella sola annualità 2015); per la Lombardia 21.866,67, 54.666,67 e 66.800,00 euro; per le Marche 13.200,00, 32.800,00 e 40.000,00 euro; per il Piemonte 52.480,00, 131.200,00 e 131.200,00 euro; per la Puglia 65.600,00, 66.800,00 e 66.800,00 euro; per la Sardegna 84.266,00 e 90.000,00 euro (nelle sole annualità 2016 e 2017); per la Toscana 100.586,67, 215.466,67 e 314.333,33 euro; per la Provincia Autonoma di Trento 21.866,67, 54.666,67 e 68.666,00 euro. Cfr. Ministero della Cultura, *Relazione FUS 2015-2017*, in Osservatorio dello Spettacolo, *Relazioni sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello Spettacolo*, cit.

¹⁶⁶ La Fondazione Fitzcarraldo, lanciata nel 1999, conduce ricerche nell'ambito della gestione delle imprese culturali su tutto il territorio italiano. Prima dell'avvio dei programmi ministeriali, l'ente si era già occupato di residenze, ad esempio in U. Bacchella, L. Carnelli (a cura di), *Monitoraggio e valutazione delle Residenze Teatrali in Puglia*, Fondazione Fitzcarraldo, 2011, commissionato dalla rete regionale Teatri Abitati.

¹⁶⁷ Lo studio si servì della metodologia C.A.W.I. (Computer Assisted Web Interviewing), somministrando un questionario per via telematica ai titolari delle strutture. Nel 2015, il campione esaminato era di 72 residenze, pari al 93,5% della popolazione totale; nel biennio 2016-2017, scendeva a 67, pari all'88% della popolazione totale.

Attività dei titolari. Sorprendentemente, benché l’Intesa Stato-Regioni non ponesse limiti al profilo artistico e professionale dei titolari, ancora nel 2015 più della metà delle residenze ministeriali risultavano gestite da imprese di produzione (54,5%), seguite a una certa distanza da organismi di distribuzione (26%) e festival (13%). Nel biennio 2016-2017, il primato delle imprese si fortificò ulteriormente ma, come si evince dalla FIGURA N. 6, si accompagnò ad un aumento dei titolari attivi in altri settori¹⁶⁸.

FIGURA N.6
Profilo professionale dei titolari di residenza (2016-2017)



Elaborazione da: L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, Fondazione Fitzcarraldo, 2018, p. 12

Orientamento disciplinare. Per tutto il triennio 2015-2017, l’ambito più frequentato dalle

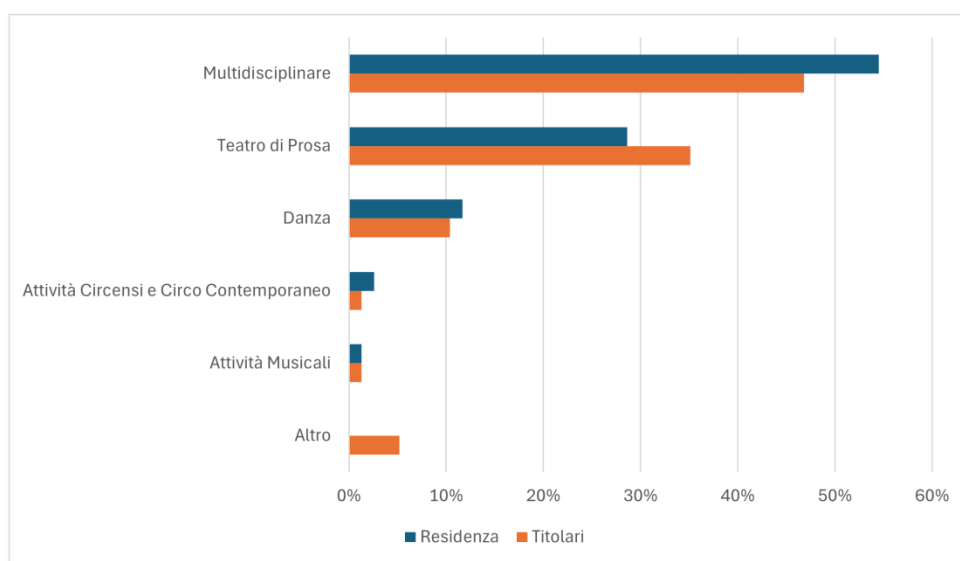
L’oscillazione del campione dipendeva dalle residenze attivate *in fieri* nel corso del triennio, e dalla mancata risposta al questionario da parte di alcuni titolari.

¹⁶⁸ Dal punto di vista economico e finanziario, nel triennio 2015-2017 la maggior parte dei ricavi dei programmi residenziali era costituita, prevedibilmente, dai contributi regionali e statali (54%); si riscontrava una buona incidenza dei proventi di biglietteria accumulati dai titolari (34%) ma, d’altro canto, una scarsa incidenza dei fondi privati (10%). Per quanto riguarda le strutture, i costi più onerosi risultavano quelli relativi al personale (40%), subito seguiti da quelli relativi a ospitalità e produzione (39%). Le voci di spesa più trascurate dai titolari erano quelle della comunicazione e della promozione, che per tutto il triennio non impattavano in misura superiore al 5%, impedendo una significativa ramificazione delle attività residenziali al di fuori del contesto di riferimento. Nell’insieme, il budget medio delle residenze ministeriali ammontava a 70.176, 02 euro nel 2015, a 44.9554,94 euro nel 2016 e a 52.798,05 euro nel 2017. Bisogna tenere conto della non uniformità del campione di studio, chiarita nella nota precedente, che rende quest’ultimo calcolo puramente orientativo.

residenze risultava quello multidisciplinare, seguito dal teatro di prosa e dalla danza. Significativamente, gli orientamenti disciplinari dei titolari seguivano una distribuzione simile, dimostrando continuità tra le attività di ospitalità lanciate all'interno dei programmi ministeriali, e i progetti di spettacolo sviluppati in parallelo¹⁶⁹.

FIGURA N.7

Orientamento disciplinare di titolari e residenze (2015)



Elaborazione da: L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio per l'attività delle Residenze Artistiche. Mappatura delle Residenze Artistiche e dei Progetti di Residenza*, Fondazione Fitzcarraldo, 2016, p. 39

Spettacoli e restituzioni. All'interno di un campione complessivo di 770 residenze si verificarono, nel triennio 2015-2017, 715 spettacoli e 447 restituzioni¹⁷⁰. Questo significa che quasi ogni lavoro ospitato all'interno dei programmi ministeriali ebbe esito in una messa in scena finale, o in un momento di *sharing* intermedio, dimostrando un grande interesse di *host* e *guest* per il raggiungimento di un risultato artistico compiuto. L'esigenza della restituzione sembrava particolarmente sentita dai titolari delle strutture, come momento di condivisione della ricerca delle compagnie ospiti, e veniva spesso imposta a livello contrattuale, anche su lavori non maturi

¹⁶⁹ Un simile andamento è rilevabile nel biennio 2016-2017, benché in questo caso i dati forniti dai monitoraggi Fitzcarraldo non siano stati quantificati in maniera precisa e perciò attendibile.

¹⁷⁰ Nello specifico, 156 spettacoli e 182 restituzioni nella prima annualità, 299 spettacoli e 125 restituzioni nella seconda, e 260 spettacoli e 140 restituzioni nella terza.

per aperture pubbliche di sorta¹⁷¹.

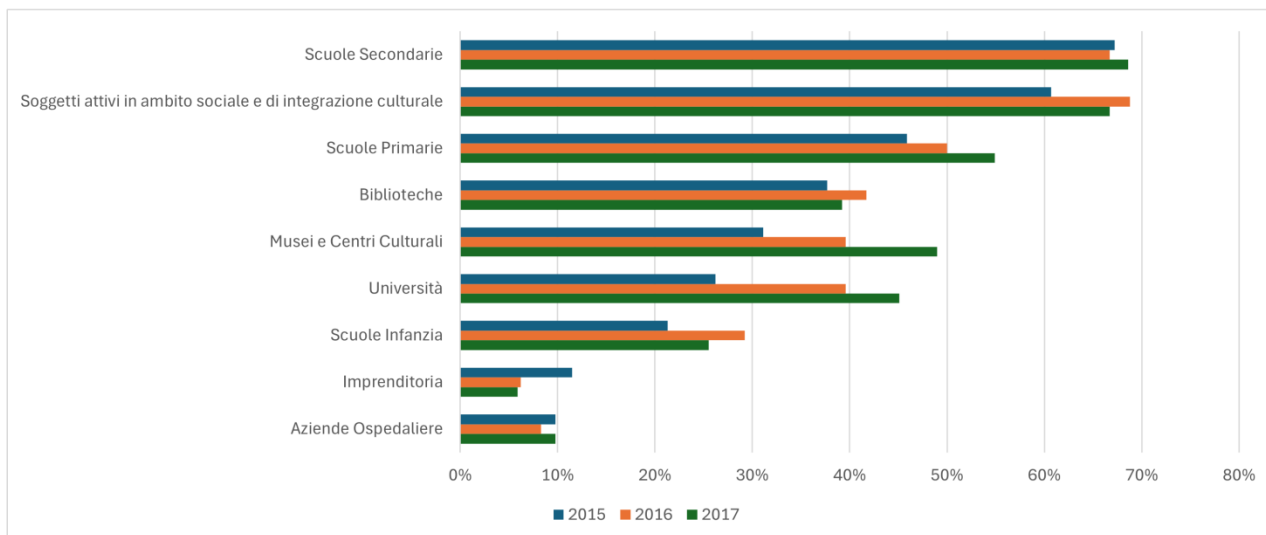
Scambio con il territorio. Nell'arco del triennio 2015-2017, il campione di strutture considerato dal monitoraggio lanciò in totale 1.464 attività¹⁷² di scambio con il territorio, tipicamente orientate a strategie di *audience development*, ossia coinvolgimento e fidelizzazione della comunità di riferimento; al di là degli spettacoli e delle restituzioni prima considerati, gli interventi consistevano perlopiù in laboratori e seminari tenuti dagli ospiti su varie tematiche sociali e culturali. Per svilupparli, i titolari intraprendevano collaborazioni con vari *stakeholder* presenti sul territorio, in particolare associazioni attive nell'ambito dell'integrazione e scuole primarie o secondarie; rimanevano scarsi i rapporti con l'imprenditoria, e in generale con tutto il settore

¹⁷¹ Nelle interviste rivolte agli artisti nel corso del monitoraggio, si evinceva chiaramente «l'importanza della restituzione, ma ancora di più della libertà della restituzione [...] In generale è ritenuto un momento molto significativo, in grado di apportare ulteriori elementi di condivisione nel complesso dell'esperienza e di restituire feedback importanti sul lavoro svolto. Tuttavia, anche in relazione a questo elemento, è importante considerare la specifica fase di lavoro in cui si trova l'artista per comprenderne l'effettiva coerenza e appropriatezza. [...] Nella prima fase di ideazione, dal punto di vista artistico non si vorrebbe tanto un feedback di questo tipo che invece è più utile nel momento in cui il lavoro si focalizza maggiormente» L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, cit., p. 116.

¹⁷² Nello specifico, 201 nella prima annualità, 580 nella seconda e 683 nella terza. È significativo che, a fronte di una crescita del numero di attività, il totale di giornate impiegate rimanesse stabile intorno alle 3.000 unità. Questo vuol dire che gli interventi lanciati nel 2015 avevano in media una durata più lunga e variegata di quelli lanciati nel 2016 e nel 2017.

privato, nonostante le ampie possibilità concesse dall'Intesa Stato-Regioni.

FIGURA N.8
Collaborazioni sul territorio (2015-2017)



Elaborazione da: L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio per l'attività delle Residenze Artistiche. Mappatura delle Residenze Artistiche e dei Progetti di Residenza*, cit., p. 64, e Id. (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, cit., p. 61

Spazi. Per tutto il triennio 2015-2017, la maggior parte delle residenze si svolgeva in spazi forniti in concessione dagli enti locali, portando avanti la lunga tradizione di accordi tra titolari, esercenti e amministrazioni avviata negli anni '70. In media i luoghi di prova e lavoro gestiti dalle strutture erano 2, con una capienza di circa 200 posti ciascuno¹⁷³.

Tempi. Nel 2015, la durata mediana delle residenze ministeriali era stabile sui 15 giorni, in linea con le tendenze osservate sul fronte europeo, e con le linee guida sancite dall'Intesa Stato-Regioni¹⁷⁴. Nel biennio 2016-2017 si registra un lieve aumento dei tempi di ospitalità, facendo salire la media complessiva a circa 17 giorni.

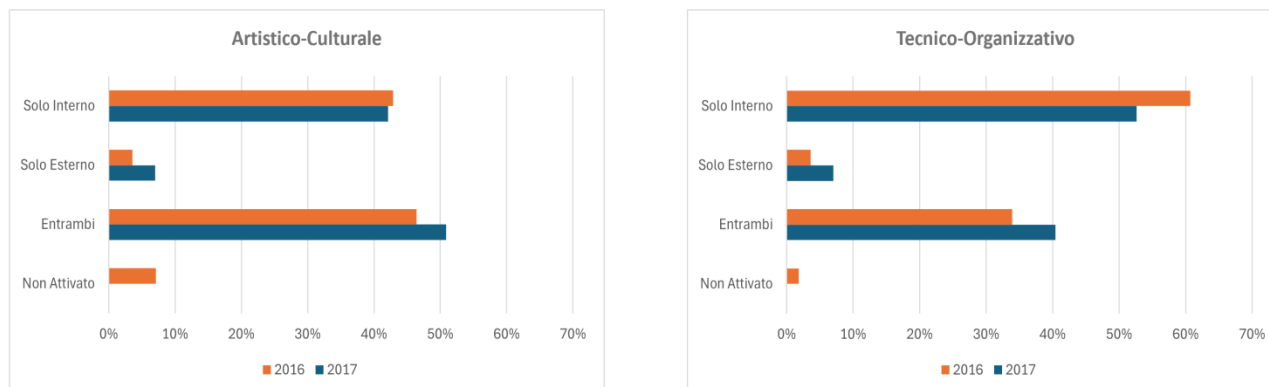
Tutoraggio. Nel 2015, la maggior parte delle residenze attivava per gli artisti percorsi di tutoraggio interni, vale a dire tenuti dai titolari, dal personale o da consulenti vicini alla struttura di ospitalità; l'ambito del supporto era prevalentemente quello tecnico-logistico, subito seguito da quello artistico-culturale. Nel biennio 2016-2017, si registra un leggero aumento delle attività condotte

¹⁷³ Per quanto riguarda gli alloggiamenti di artisti e compagnie, nel 2015 il 43% dei titolari sosteneva di avere a disposizione una foresteria, mentre nel biennio 2016-2017 la percentuale scese al 39%.

¹⁷⁴ Conferenza Permanente per i Rapporti tra lo Stato, le Regioni e le Province Autonome di Trento e Bolzano, *Progetto Triennale 2015-2017 ai sensi dell'Intesa Stato-Regioni sancita il 18 dicembre 2014 in attuazione dell'articolo 45 del D.M. 1 luglio 2014*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/art-45-residenze/> (consultato nel mese di ottobre 2014), p. 2.

da esperti esterni.

FIGURA N.9
Tipologia delle attività di tutoraggio (2016-2017)



Elaborazione da: L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, cit., p. 44

Circuitazione e selezione. Nel 2015, solamente il 26% dei progetti avviati in residenza veniva sviluppato in altre strutture aderenti ai programmi ministeriali¹⁷⁵. Ancora nel biennio 2016-2017, il tema della circuitazione degli artisti tra le realtà sostenute dal governo rimaneva fortemente complesso e problematico. Il primo ostacolo era costituito dalla distribuzione geografica delle residenze, compatte nell'area centro-settentrionale del Paese, più frammentarie in quella centro-meridionale, e gravemente rarefatte in quella insulare. Il secondo ostacolo era costituito dalle modalità di selezione delle compagnie ospiti, svolte attraverso chiamata diretta e, più spesso, attraverso bandi pubblici, lanciati per garantire neutralità nella scelta dei progetti. Nei fatti, questa seconda modalità promuoveva esperienze residenziali una *tantum*, mettendo in palio un singolo periodo di ospitalità, e impegnando gli artisti in procedure concorsuali puntualmente complicate; spesso, inoltre, la logica del bando impediva ai *guest* di essere richiamati a lavorare presso la medesima struttura, vanificando gli importanti legami umani e professionali costruiti in precedenza, e interdiciendo gli evidenti benefici psicologici, emotivi e creativi che il ritorno in un contesto già noto poteva offrire¹⁷⁶.

Under 35. Sul fronte degli artisti ospitati, nel 2015 le compagnie under 35 risultavano il 52% del

¹⁷⁵ Il 91% dei lavori risultava proseguito in forma indipendente, e il 44% in strutture di residenza esterne ai programmi ministeriali.

¹⁷⁶ Per questo motivo, molte compagnie intervistate nel corso del monitoraggio auspicavano che la possibilità di una collaborazione stabile venisse sancita in termini ufficiali, attraverso formule come quella dell'*artista associato*, da stipulare con le singole strutture. Cfr. L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, cit.

totale, sulla scia delle misure di supporto alle nuove generazioni stabilite dal decreto dell'anno precedente; già nel 2016 la percentuale si ridimensionò notevolmente, scendendo al 36% e assestandosi sul 46,5% nel 2017. Sul fronte delle strutture di residenza, per tutto il triennio in esame il personale under 35 si attestava intorno al 40% delle risorse umane complessive¹⁷⁷.

3.1.4. Il decreto del 27 luglio 2017

Dall'analisi dei monitoraggi 2015-2017 è emerso come, a dispetto della varietà di orientamenti auspicata dall'Intesa Stato-Regioni, i programmi ministeriali rimanessero confinati nell'ambito del *production-based* e, in particolare, nel modello delle residenze di sviluppo¹⁷⁸: questa impronta si rifletteva nell'identità professionale dei titolari di residenza, in gran parte ascrivibile all'area della produzione e della distribuzione; nella sovrabbondanza di spettacoli e restituzioni prevista durante i periodi di ospitalità; nella limitatezza dei percorsi di tutoraggio, sviluppati prevalentemente dai titolari o dal personale interno; nelle modalità di selezione di artisti e compagnie, che privilegiavano sistematicamente la pratica della *one-off call*.

Nell'insieme, i programmi di residenza ministeriali costituivano un panorama vario, frammentario e puntiforme, segnato da varie disparità, tanto nella distribuzione geografica delle strutture, quanto nelle scelte artistiche e gestionali dei titolari, in continuità con le prime iniziative regionali degli anni 2000-2010.

Significative modifiche al sistema delle residenze furono introdotte dal decreto ministeriale del 27 luglio 2017. Il provvedimento nasceva per emendare alcune disposizioni della normativa precedente, soprattutto quelle relative alla gestione delle strutture pubbliche e ai criteri di valutazione ministeriali, muovendosi verso l'elaborazione di una legge unitaria per lo spettacolo dal vivo, attesa da almeno un trentennio¹⁷⁹. L'articolo 43, dedicato alle residenze, rimandava

¹⁷⁷ Per tutto il triennio, il personale under 35 era equamente distribuito tra l'ambito tecnico, artistico e amministrativo, con lievi oscillazioni a favore del primo nel 2015, e a favore del secondo nel 2016-2017. Rilevante è anche che gli under 35 costituissero la netta maggioranza dei lavoratori volontari per tutto il triennio, con una media del 66%.

¹⁷⁸ Cfr. Cap. 1, par. 1.8, pp. 18-20.

¹⁷⁹ Il documento più rilevante fu in questo senso la Legge n. 175 del 22 novembre 2017, che stabiliva l'avvio dei lavori per il cosiddetto Codice dello Spettacolo. La normativa sarebbe rimasta a lungo in attesa di ulteriori disposizioni, ma risultava il primo intervento della Repubblica Italiana a riconoscere il valore civile fondante delle attività di spettacolo dal vivo, anche per quanto concerne lo scambio con i luoghi, le comunità e il patrimonio storico-culturale dei territori.

nuovamente la definizione delle coordinate teoriche e pratiche del settore ai lavori della Conferenza Stato-Regioni. La principale novità dell'Intesa siglata il 21 settembre del 2017 fu dunque quella di definire due diverse tipologie di strutture, gli Artisti nei Territori (AnT) e i Centri di Residenza (CdR). Così l'articolo 3, comma 2 e 3, del documento:

«2. Le **Residenze per artisti nei territori** sono luoghi ove soggetti professionali operanti da almeno tre anni con continuità nello spettacolo dal vivo, sviluppano attività di residenza o integrano la propria attività svolta in una determinata comunità territoriale, con un'attività di residenza. L'attività progettuale di residenza deve essere svolta coinvolgendo artisti diversi da quelli appartenenti all'attività produttiva propria del soggetto che è responsabile del progetto di residenza. 3. I **Centri di residenza** sono luoghi in cui un raggruppamento anche temporaneo di soggetti professionali operanti nello spettacolo dal vivo svolge attività progettuale di residenza coinvolgendo artisti diversi da quelli appartenenti all'organizzazione dei soggetti costituenti il raggruppamento responsabile del progetto di residenza. L'attività di residenza deve essere l'attività prevalente svolta dal raggruppamento e deve essere svolta con continuità»¹⁸⁰

Queste due tipologie nascevano, in maniera chiara ed evidente, nel tentativo di allentare l'impronta *production-based* riscontrata nel triennio precedente: da un lato, con gli AnT, il ministero riconosceva i programmi avviati nel 2015-2017, sviluppati perlopiù da imprese di produzione e distribuzione, e fortemente orientati al raggiungimento di un risultato artistico compiuto; dall'altro, con i CdR, investiva in organismi più grandi e ramificati, formulati sull'esempio delle residenze multiple degli anni 2000, e mirati specificamente

Così l'articolo 1: «[La Repubblica] a) promuove e sostiene lo spettacolo, nella pluralità delle sue diverse espressioni, quale fattore indispensabile per lo sviluppo della cultura ed elemento di coesione e di identità nazionale, strumento di diffusione della conoscenza della cultura e dell'arte italiane in Europa e nel mondo, nonché quale componente dell'imprenditoria culturale e creativa e dell'offerta turistica nazionale; b) riconosce il valore formativo ed educativo dello spettacolo, anche per favorire l'integrazione e contrastare il disagio sociale, e il valore delle professioni artistiche e la loro specificità, assicurando altresì la tutela dei lavoratori del settore». Legge n. 175 del 22 novembre 2017. *Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia* (G.U. n.289, 12 dicembre 2017). Dopo vari rimandi, ribaditi anche dalla Legge n. 106 del 15 luglio 2022. *Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo* (G.U. n. 180, 3 agosto 2022), il termine per la stesura del Codice dello Spettacolo è attualmente fissato al mese di agosto 2025.

¹⁸⁰ Conferenza Permanente per i Rapporti tra lo Stato, le Regioni e le Province Autonome di Trento e Bolzano, *Intesa ai sensi dell'articolo 8, comma 6, della legge 5 giugno 2003, n. 131, tra il Governo le Regioni e le Province autonome di Trento e Bolzano su obiettivi e finalità degli accordi di programma, in attuazione delle disposizioni dell'articolo 43 "Residenze" del decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo n. 332 del 27 luglio 2017* (Repertorio n. 155/CSR, 21 settembre 2017), p. 5.

all'accompagnamento professionale delle compagnie e agli scambi con il contesto di riferimento¹⁸¹. Secondo l'Intesa e i successivi accordi programmatici, ogni regione italiana poteva ospitare un solo CdR, e un numero variabile di AnT, calcolato sulla base del numero di abitanti censiti¹⁸². Inoltre, ai Teatri Nazionali e di Rilevante Interesse Culturale era concesso di intervenire in qualità di partner economico-finanziari dei primi organismi, per rendere ulteriormente solido e competitivo il sistema della mobilità creativa italiana:

«Possono assumere la titolarità dei Centri di residenza raggruppamenti di soggetti professionali, anche appartenenti a differenti discipline dello spettacolo, con l'esclusione di alcune categorie: Teatri Nazionali, i Teatri a Rilevante Interesse Culturale, Teatri di Tradizione, per i quali è ammessa la possibilità di assumere il ruolo di partner associati, partecipanti all'evoluzione del progetto per assicurare competenze, risorse economiche in entrata e fornire garanzie di sviluppo alle attività di residenza per l'inserimento degli artisti nel sistema complessivo dello spettacolo, sia in ambito nazionale che internazionale»¹⁸³

Venivano infine riformulate le ripartizioni del finanziamento pubblico, commisurate alle diverse dimensioni gestionali e organizzative delle due tipologie di residenza: ribadita la copertura massima dell'80% dei costi, per gli AnT era confermato un 60% di contributi regionali e un 40% di contributi statali, mentre per i CdR veniva stabilito un 60% di contributi statali e un 40% di contributi regionali¹⁸⁴.

3.1.5. *Analisi del monitoraggio 2018-2020*

Per il triennio 2018-2020, aderirono all'Intesa le regioni Calabria, Campania, Emilia Romagna, Friuli

¹⁸¹ Un certo ridimensionamento nell'ambito di spettacoli e restituzioni era, in ogni caso, raccomandato sia agli AnT che ai CdR. Così l'articolo 5, comma 1 e 2, dell'Intesa: «[I progetti devono] mettere l'accento sull'accompagnamento alla creazione artistica del residente, anche sviluppando la capacità di coinvolgimento creativo delle comunità territoriali. Le attività di accompagnamento dovranno costituire il fulcro del progetto e potranno essere affiancate in modo comunque non prevalente, da restituzioni del lavoro svolto o spettacoli ospitati strettamente coerenti con il progetto stesso e nettamente distinti dalle eventuali attività di programmazione della struttura ospitante e dei soggetti titolari del progetto di residenza» *Ivi*, pp. 7-8.

¹⁸² Erano ammessi 1 AnT per regioni con popolazione inferiore a 500.000 abitanti, 3 AnT per regioni con popolazione compresa tra i 500.000 e i 2.999.999 abitanti, e 5 AnT per regioni con popolazione superiore ai 3.000.000 abitanti.

¹⁸³ *Ivi*, p. 5.

¹⁸⁴ Come per il triennio 2015-2017, i contributi potevano essere anticipati in misura non eccedente il 60%, con saldo alla consegna del bilancio annuale.

Venezia-Giulia, Lazio, Lombardia, Marche, Piemonte, Province Autonome di Trento e Bolzano, Puglia, Toscana, Umbria, Veneto¹⁸⁵. L'Abruzzo avrebbe partecipato solo nel biennio 2019-2020, a causa della sospensione delle graduatorie a opera del Tribunale Regionale¹⁸⁶. Segue, anche per questo triennio, un'analisi delle mappature realizzate dalla Fondazione Fitzcarraldo, con la supervisione di Luca Dal Pozzolo¹⁸⁷.

A partire dal 2018, con l'introduzione di AnT e CdR, è meno rilevante discutere l'*attività dei titolari*, dal momento che i secondi erano costituiti da varie imprese, ma agivano a tutti gli effetti come organismi unici¹⁸⁸. Si può sottolineare che, nel biennio 2019-2020, gli AnT continuavano a dare

¹⁸⁵ Nel corso del triennio, i contributi statali a valere sul FUS ammontarono a 1.914.681,00 euro nel 2018. 1.807.923,00 euro nel 2019 e 2.024.700,00 nel 2020, per un totale di 5.747.304,00 euro. Di nuovo furono ripartiti tra le Regioni ad ogni annualità, a seconda del numero, della dimensione e della tipologia delle strutture di ospitalità, con particolare attenzione alla presenza dei CdR: per l'Abruzzo, rispettivamente 56.400,00 e 54.000,00 (nelle sole annualità 2019 e 2020); per la Calabria, 122.890,00, 60.000,00 e 57.500,00 euro; per la Campania, 122.89,00, 123.000,00 e 117.800,00 euro; per l'Emilia Romagna, 221.430,00, 167.930,00 e 262.000,00 euro; per il Friuli Venezia-Giulia, 109.000,00, 125.000,00 e 127.700,00 euro; per il Lazio, 126.249,00, 126.249,00 e 121.000,00 euro; per la Lombardia, 92.915,00, 76.334,00 e 116.900,00 euro; per le Marche, 40.000,00 40.000,00 e 38.300,00 euro; per il Piemonte, 180.000, 115.00 e 218.000,00 euro; per le Province Autonome di Trento e Bolzano, 150.000,00 180.000,00 e 176.800,00 euro; per la Puglia, 130.000,00, 125.000,00 e e 134.100,00 euro; per la Sardegna, 65.584,00, 66.000,00 e 63.200,00 euro; per la Toscana, 386.500,00, 380.000,00 e 377.700,00 euro; per l'Umbria, 133.890,00, 133.230,00 e 127.600,00 euro; per il Veneto, 33.333,00, 33.780,00 e 32.100,00 euro. Cfr. Ministero della Cultura, *Relazione FUS 2018-2020*, in Osservatorio dello Spettacolo, *Relazioni sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello Spettacolo*, cit.

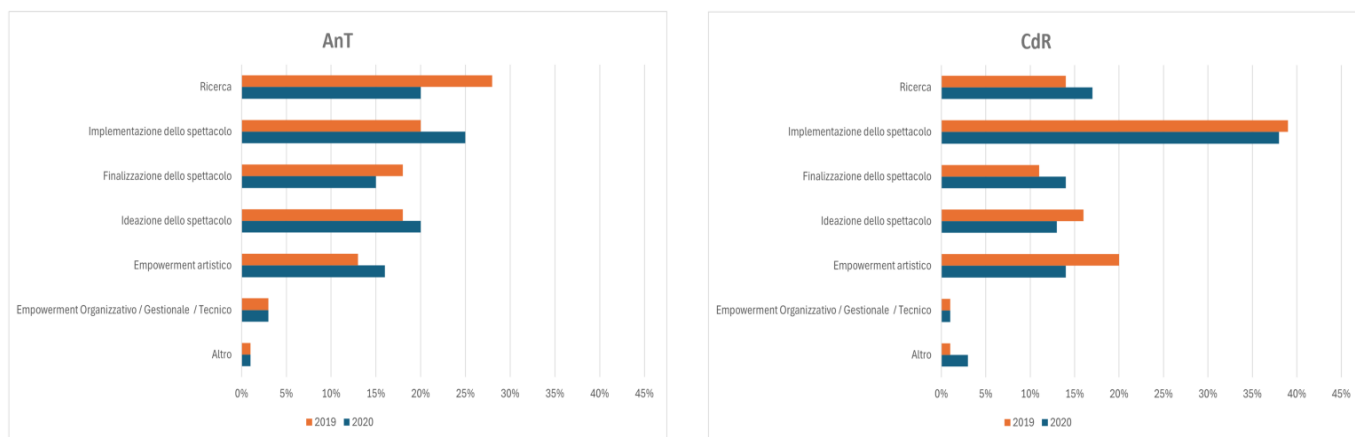
¹⁸⁶ Cfr. L'ordinanza 268/2018, le sentenze 414/2019 e 415/2019 del Tribunale Regionale dell'Abruzzo.

¹⁸⁷ Il monitoraggio 2018-2020 seguì metodologie diverse, creando alcune lacune nella raccolta dei dati: per la prima annualità, si servì esclusivamente dei documenti amministrativi forniti a consuntivo dai titolari delle residenze, mentre per la seconda e la terza adottò il questionario C.A.W.I. sperimentato nella mappatura precedente. Posto ciò, nel 2018 il campione esaminato era di 49 residenze (40 AnT e 9 CdR), pari al 92% della popolazione totale; nel 2019, scendeva a 45 (36 AnT e 9 CdR), pari al 79% della popolazione totale; nel 2020 risaliva a 48 (39 AnT e 9 CdR), pari all'81% della popolazione totale. Di nuovo l'oscillazione del campione dipendeva dalle residenze attivate *in fieri* nel corso del triennio, e dalla mancata risposta al questionario da parte di alcuni titolari.

¹⁸⁸ Dal punto di vista economico e finanziario, il quadro di ricavi, costi e spese si dimostrava complessivamente in linea con quello del periodo 2015-2017. Nonostante un certo miglioramento rispetto al triennio precedente, dovuto principalmente alle campagne avviate dai CdR, le voci di comunicazione e promozione risultavano ancora quelle più trascurate dai titolari, e non impattavano in misura superiore al 10%. Nell'insieme, il budget medio degli AnT ammontava 50.000 euro nel 2018, 69.000 euro nel 2019 e 64.000 euro nel 2020, mentre quello dei CdR ammontava a 250.000 euro nel 2018, 315.000 euro nel 2019 e 265.000 euro nel 2020. Di nuovo bisogna tenere conto della non

grande rilievo all’“ideazione” e alla “finalizzazione” dei progetti di spettacolo, pur aprendosi a varie attività di ricerca e sperimentazione; che, viceversa, i CdR si concentravano sull’“implementazione” dei progetti di spettacolo, privilegiando la crescita artistica e professionale degli ospiti.

FIGURA N.10
Finalità dei progetti (2019-2020)



Elaborazione da: L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Triennio 2018-2020: seconda e terza annualità*, Fondazione Fitzcarraldo, 2021, p. 27

Nel biennio 2019-2020, l’*orientamento disciplinare* dei programmi ministeriali risultava sempre più votato alla contaminazione dei generi, con un’impennata di progetti attivi nell’ambito del multidisciplinare (62%), e un calo di progetti attivi negli ambiti del teatro di prosa (18,5%) e della danza (16,5%). Parallelamente, si registra un inedito aumento del numero di *restituzioni* (88%) rispetto a quello degli *spettacoli* (61%) allestiti al termine del periodo di ospitalità¹⁸⁹.

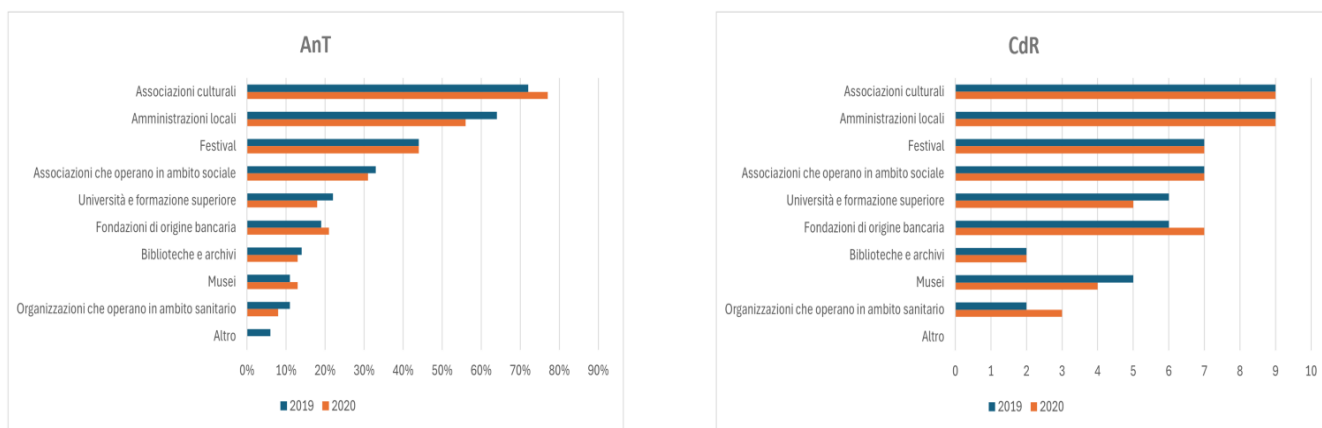
A partire dal 2018, la ramificazione dei CdR sul contesto di riferimento contribuì

uniformità del campione di studio, chiarita nella nota precedente, che rende quest’ultimo calcolo puramente orientativo.

¹⁸⁹ Nonostante una maggiore elasticità nella pianificazione degli eventi, le restituzioni continuavano ad essere spesso imposte dai titolari, creando disagi nel percorso artistico e professionale delle compagnie. Nelle interviste rivolte agli ospiti nel corso del monitoraggio, si ribadiva «come in alcuni casi tale richiesta [della restituzione] non risponda appieno alle esigenze e ai bisogni dell’artista/compagnia, soprattutto quando impegnati nelle fasi esplorative e ideative, ma venga vista come una forzatura che li spinge a un’esposizione prematura o a focalizzare una parte della loro attenzione nei confronti di una dinamica relazionale non richiesta o non rispondente a reali bisogni artistici o ancora a dover trovare adattamenti contingenti per rispondere alle caratteristiche tecniche degli spazi a disposizione (questo soprattutto per le fasi implementative)» L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Annualità 2018*, cit., p. 35.

significativamente a incrementare il tasso di attività di *scambio con il territorio*. Nel biennio 2019-2020, si ampliarono tanto le collaborazioni con gli ambiti della scuola e dell'integrazione, già percorse negli anni precedenti, quanto quelle con organizzazioni museali, sanitarie e festivaliere; rimanevano invece esigui i rapporti con l'imprenditoria, e in generale con tutto il settore privato presente nel contesto di riferimento.

FIGURA N.11
Collaborazioni sul territorio (2019-2020)



Elaborazione da: L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Triennio 2018-2020: seconda e terza annualità*, cit., pp. 20-30

A margine di questo panorama, si registra anche un aumento delle collaborazioni interne tra le residenze, basate su previ rapporti tra i titolari o, più raramente, stipulate *ex novo* per il sostegno di un singolo artista o compagnia; nel caso soprattutto dei CdR, emergevano poi contatti tra le residenze italiane e numerose vetrine, strutture di ospitalità e network di operatori teatrali internazionali. Allo stesso tempo, questo ampliamento di *partnership* interne ed esterne non incideva in modo rilevante sulla varietà degli interventi sviluppati all'interno delle comunità: le azioni continuavano a muoversi nell'ambito dell'*audience development* contemplando, oltre a spettacoli e restituzioni, perlopiù laboratori e seminari tenuti dagli ospiti su varie tematiche sociali e culturali.

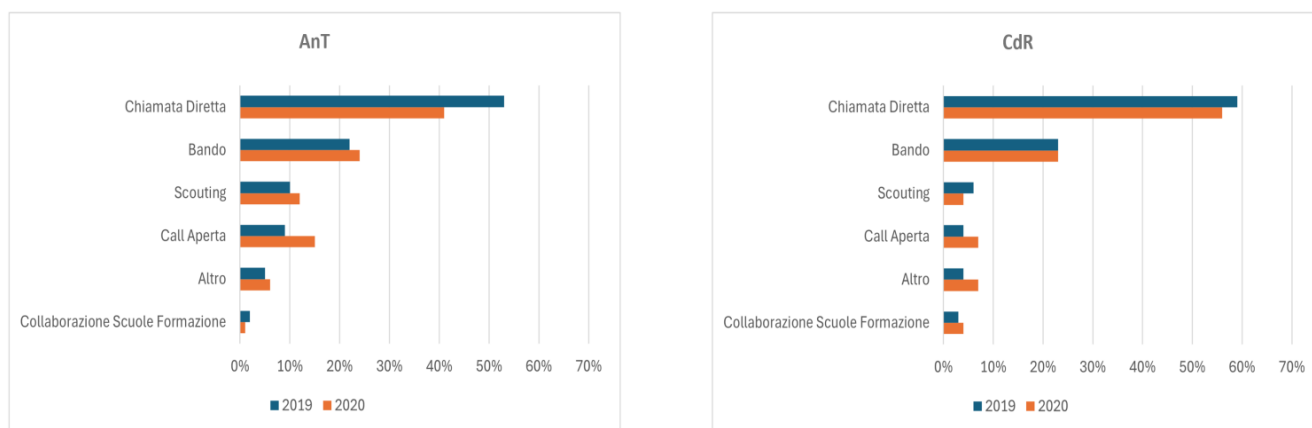
Nel triennio in esame, *tempi e spazi* si collocavano in relativa continuità con il periodo 2015-2017: la durata media delle residenze ministeriali era stabile intorno ai 17 giorni, benché i casi di ospitalità più lunghe fossero forniti dagli AnT; la media degli spazi gestiti si confermava intorno alle 2 unità, sebbene vari CdR disponessero di molteplici sedi all'interno del territorio di riferimento.

Anche i percorsi di *tutoraggio* risultavano complessivamente in linea con il periodo 2015-2017,

manifestando un buon equilibrio tra supporto artistico-culturale e tecnico-logistico, e un aumento delle discipline di provenienza dei consulenti ¹⁹⁰. Sia negli AnT che nei CdR, la modalità prevalente continuava ad essere quella del tutoraggio interno, benché i secondi organismi convocassero occasionalmente esperti esterni di origine italiana o straniera.

Grazie all'introduzione delle due tipologie di residenza, nel triennio 2018-2020 le opportunità risultavano distribuite in maniera più uniforme lungo tutto il Paese, garantendo maggiori possibilità di *circuitazione* alle compagnie. La modalità di *selezione* più comune non risultava più il bando di concorso ma la chiamata diretta, che permetteva di intraprendere collaborazioni a lungo termine con una stessa residenza, auspicata da molti artisti negli anni precedenti, e di concatenare esperienze di ospitalità in sedi limitrofe; d'altro canto, questo strumento rischiava di restringere il campo della mobilità creativa, di trasformarlo in un cenacolo chiuso ed elitario, ed ostacolare le cosiddette "residenze trampolino" rivolte a formazioni esordienti. In questo senso, risultavano a maggior ragione meritevoli le attività di *scouting* praticate dai titolari di AnT e CdR in varie rassegne teatrali nazionali, seppure in forma ancora embrionale¹⁹¹.

FIGURA N.12
Modalità di selezione dei progetti (2019-2020)



Elaborazione da: L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Triennio 2018-2020: seconda e terza annualità*, cit., pp. 12-26

3.1.6. Il periodo pandemico e post-pandemico

¹⁹⁰ A partire dal 2018, si rilevano tutor provenienti dagli ambiti della pedagogia e dell'antropologia, della psicologia e della semiologia, dell'editoria e dell'architettura, oltre che dai vari rami della ricerca accademica nel campo delle arti figurative, plastiche e performative.

¹⁹¹ Il monitoraggio 2018-2020 non forniva dati aggiornati sulla percentuale di under 35 coinvolti nei programmi di residenza ministeriali, sia sul fronte degli artisti, che su quello del personale delle strutture.

Dall'analisi dei monitoraggi 2018-2020 è emerso come i programmi ministeriali abbiano allentato l'impronta *production-based* manifestata del triennio precedente, per aprirsi in parte all'ambito del *research-based*, e in particolare, al modello delle residenze formative. Questo *shift*, chiaramente incoraggiato dall'introduzione dei CdR ma perseguito anche dagli AnT, si rifletteva in un nuovo interesse per la crescita artistica e professionale delle compagnie; nel calo del numero di spettacoli, e nella crescita del numero di restituzioni; nell'ampliamento delle discipline di provenienza dei tutor; nel tasso di collaborazioni con altre realtà di ospitalità nazionali e internazionali.

Nell'insieme, i programmi di residenza ministeriali cominciavano lentamente ad assumere i contorni di un sistema omogeneo, patendo meno disparità, tanto nella distribuzione geografica delle strutture, quanto nelle scelte artistiche e gestionali dei titolari.

Alla luce di tutto ciò, è significativo che la pandemia di Covid-19 abbia avuto un impatto minore sulle residenze rispetto a quanto riscontrato nel resto del settore dello spettacolo dal vivo. Il 65% dei titolari consultati nel monitoraggio 2018-2020 sosteneva di aver posticipato le attività di ospitalità in conseguenza delle chiusure, ma solo una minima parte ha dovuto annullarle in maniera definitiva¹⁹². Per quanto riguarda le modalità di lavoro, il 34% dei titolari è riuscito a portare a termine le attività dal vivo, adattandosi fluidamente alle normative di contenimento emanate dal governo, il 25% le ha svolte telematicamente, attraverso lo strumento della residenza digitale, e il resto del campione ha sperimentato una modalità di gestione ibrida, dunque non sostitutiva del progetto originario¹⁹³. Per quanto riguarda l'impatto economico-finanziario, solo il 33% dei titolari ha sostenuto perdite non recuperate, contenute ad una media di 5.000 euro per struttura; infine, per quanto riguarda l'impatto sul personale, all'interno del campione esaminato sono state cancellate solamente 28 posizioni lavorative, ascrivibili perlopiù a contratti a tempo determinato.

L'efficacia della risposta alla crisi pandemica dimostra più di ogni altro risultato la capacità di

¹⁹² Nel campione di strutture considerato sono stati cancellati solo 26 progetti, rivolti a 83 professionisti, che avrebbero cumulato un totale di 83 giornate lavorative. Generalmente, artisti e compagnie hanno ricevuto un rimborso almeno parziale dei compensi previsti o delle spese sostenute.

¹⁹³ Il successo della gestione telematica è stato tale che il CdR della Toscana continua ancora oggi a lanciare, attraverso un'*open call* annuale, un bando di concorso specificamente rivolto alle residenze digitali. Cfr. Centro di Residenza della Regione Toscana, *Bando "Residenze Digitali"*, <https://www.residenzedigitali.it/> (consultato nel mese di ottobre 2024).

adattamento, la versatilità artistica e gestionale, l'elasticità nell'uso delle tecnologie digitali e virtuali connaturate alle residenze, e adeguate ai cambiamenti storici e culturali della nostra epoca. Così i titolari del CdR della Puglia:

«Si è parlato per anni della fragilità delle residenze, fino a che una pandemia ha squarciato il velo dietro cui si nascondeva un sistema intero e ha insinuato il dubbio che quella fragilità non fosse intrinseca, ma dettata dal peso di domande e responsabilità sotto cui ogni residenza era schiacciata. Gli ultimi due anni ci hanno restituito delle residenze anti fragili, che, insieme ad altre poche eccezioni, in un momento di totale chiusura e di assenza di spiragli per lo spettacolo dal vivo, hanno continuato a offrire agli artisti – per ragioni oggettive non incalzati dall'emergenza produttiva – spazi di indagine e ricerca, spazi di innovazione del linguaggio, spazi, più che mai necessari, di creazione di nuovi mo(n)di»¹⁹⁴

Con l'Intesa del 3 novembre 2021, la Conferenza Stato-Regioni ha rinnovato i programmi di residenza ministeriali, ribadendo complessivamente le coordinate teoriche e pratiche del triennio precedente¹⁹⁵. In attesa di nuovi studi sull'andamento del periodo 2022-2024, si sottolineano alcune criticità che il sistema delle residenze sembra patire ancora oggi, per cui si augura una pronta risoluzione e si forniscono alcuni spunti di riflessione.

¹⁹⁴ F. Biondi, L. Donati (a cura di), *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2023, p. 162.

¹⁹⁵ Nel corso del triennio, i contributi statali a valere sul FUS ammontarono a 2.118.846,00 euro nel 2021, 2.770.053,32 euro nel 2022 e 2.539.785,00, euro nel 2023, per un totale di 7.428.684,32 euro. Ancora una volta, furono ripartiti ad ogni annualità tra le Regioni, a seconda del numero, della dimensione e della tipologia delle strutture di ospitalità, con particolare attenzione alla presenza dei CdR: per l'Abruzzo, rispettivamente 56.700,00, 60.900,00 e 60.900,00 euro; per la Basilicata, 33.333,33 e 33.333,00 euro (solo per le annualità 2022 e 2023); per la Calabria, 60.375,00, 305.000,00 e 80.000,00 euro; per la Campania, 123.690,00, 150.000,00 e 150.000,00 euro; per l'Emilia Romagna, 275.100,00, 308.820,00 e 302.886,00 euro; per il Friuli Venezia-Giulia, 134.085,00, 133.333,33 e 133.333,00 euro; per il Lazio, 119.961,00, 60.000,00 e 60.000,00 euro; per la Liguria, 53.333,33 e 53.333,00 (solo per le annualità 2022 e 2023); per la Lombardia, 122.745,00, 153.333,33 e 153.333,00 euro; per le Marche, 40.215,00, 90.000,00 e 90.000,00 euro; per il Piemonte, 228.900,00, 227.500,00 e 227.500,00 euro; per le Province Autonome di Trento e Bolzano, 185.640,00, 186.000,00 e 186.000,00 euro; per la Puglia, 140.805,00, 200.000,00 e 200.000,00 euro; per la Sardegna, 66.360,00, 66.666,67 e 66.667,00 euro; per la Sicilia, 133.333,33 e 133.333,00 euro (solo per le annualità 2022 e 2023); per la Toscana, 396.585,00, 416.666,67 e 416.667,00 euro; per l'Umbria, 133.980,00, 158.500,00 e 158.500,00 euro; per il Veneto, 33.705,00, 33.333,33 e 34.000,00 euro. Cfr. Ministero della Cultura, *Relazione FUS 2021-2023*, in Osservatorio dello Spettacolo, *Relazioni sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello Spettacolo*, cit.

3.1.7. Criticità I. Il fantasma della produzione

Si è visto come, nel triennio 2018-2020, i programmi di residenze ministeriali si siano parzialmente e gradualmente aperti all'ambito del *research-based*. Al giorno d'oggi, l'impronta *production-based* rimane tuttavia salda dal punto di vista degli artisti ospitati, soprattutto se provenienti dall'area delle compagnie indipendenti ed emergenti. Come accennato già in altra sede¹⁹⁶, queste formazioni hanno scarso riconoscimento nel mercato teatrale italiano ed europeo, e i contributi pubblici alle residenze si trasformano spesso nell'unica risorsa per sviluppare nuovi progetti di spettacolo. Sulla funzione "vicariale" delle residenze nei confronti della produzione e della distribuzione si concentra anche un recente volume a cura di Fabio Biondi e Lorenzo Donati, *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta* (2023), con una sezione eloquentemente intitolata "Per non vivere e morire di sole residenze". Così i titolari del CdR delle Marche:

«L'analisi dello stato attuale non può tuttavia non considerare quelle che sono più in generale le "storture" del sistema dello spettacolo dal vivo in Italia, per cui le residenze diventano una scialuppa di salvataggio, un mezzo di fortuna per chi, però, deve metaforicamente attraversare quell'oceano che è la complessa messa a fuoco di un proprio progetto. Questo ci rende orgogliosi e ancora più responsabili, ma allo stesso tempo ci porta ad interrogarci sul ruolo delle residenze quale panacea di tutti i mali, se non alibi, per cui non vengono attivate delle misure concrete di sostegno alle compagnie emergenti»¹⁹⁷

La funzione di "alibi" o "panacea dei mali" svolta dalle residenze sarebbe quindi caldeggiata in primo luogo dai rappresentanti del governo, per non dover fronteggiare le più antiche e radicate disparità nel settore dello spettacolo dal vivo. Lo ribadiscono i titolari del CdR del Piemonte:

«C'era una volta un tempo in cui gli artisti vivevano passando da una residenza all'altra, attraversandole come rifugi temporanei da cui guardare orizzonti larghi, dove continuare a coltivare l'imprevedibilità di processi creativi inesplorati. Uno stato di vulnerabilità vigile al sicuro dalla minacciosa età adulta della produzione [...] È poi arrivato un tempo in cui lo stesso sistema produttivo, eletto in una visione deterministica unico delta naturale del processo creativo, si è silenziosamente appoggiato alle residenze come zona temporanea autonoma di fronte alla crisi del mercato [...] come un camerino dove prendere tempo per elaborare un discorso alternativo a quello del re, come sala

¹⁹⁶ Cfr. Cap. 1, par. 1.10, pp. 23-25, e Cap. 2, par. 2.1.8, pp. 45-48.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 129.

prove di una drammaturgia che rinsaldasse il tessuto connettivo con artisti, pubblici e territori»¹⁹⁸

Già durante il VI Incontro Nazionale delle Residenze, tenutosi a Gorizia il 27 e 28 ottobre 2021, alcuni titolari avevano elaborato delle soluzioni per sciogliere lo stallo tra il sistema delle residenze e gli altri comparti della filiera teatrale:

«Molta attenzione è stata rivolta ai limiti ed ai vantaggi della filiera residenze-produzione-distribuzione e alla (implicita o esplicita) pressione produttiva sulla residenza e sulla ricerca artistica. Pertanto, da un lato è stato suggerito di “garantire” momenti di ricerca artistica senza finalità produttiva, dall’altro molti hanno suggerito di concepire la filiera come sistema complesso e aperto in grado di portare l’immenso patrimonio delle residenze artistiche in una dimensione produttiva successiva (spesso anche richiesta dagli artisti), ma non obbligata. Proposte emerse: 1) prevedere la presenza dei titolari delle residenze stabilmente nei “tavoli tecnici” di lavoro per definire un quadro normativo e collaborativo tra i diversi soggetti (centri di residenza, teatri, organi istituzionali); 2) delineare uno spazio “più o meno normato”, flessibile e leggero, che si avvalga della partecipazione attiva di tutti gli attori del sistema [...] al fine di coniugare il rapporto tra le residenze ed il sistema dello spettacolo in Italia»¹⁹⁹

I relatori dell’Incontro auspicavano insomma una collaborazione chiara, ma al contempo elastica, tra le residenze e il mondo della produzione e della distribuzione. Stando ai dati esaminati finora, l’obiettivo è sicuramente virtuoso, ma forse prematuro. Richiederebbe una maggiore solidità negli equilibri di potere nel settore dello spettacolo dal vivo, per evitare che le pratiche di mobilità creativa vengano fagocitate dagli esponenti più forti del mercato, come avvenuto nel caso del progetto Teatri del Tempo Presente considerato in apertura. Se, ad esempio, il ministero finanziasse residenze *production-based* rivolte alle compagnie scritturate dai teatri pubblici e privati, ancora oggi queste rischierebbero di trasformarsi in semplici contesti di prova o verifica del lavoro svolto, perdendo completamente la loro missione di intervento sociale e culturale sul territorio. Una soluzione intermedia potrebbe essere quella di lanciare residenze *research-based* rivolte a compagnie esterne ai teatri pubblici e privati, che possano seguire gli allestimenti stagionali, interagire con il personale artistico e tecnico coinvolto, portare avanti scambi con la comunità di riferimento capaci di dare vitalità e visibilità alla loro ricerca estetica.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 150.

¹⁹⁹ Residenze Artistiche, *Residenze: un bene comune. VI Incontro Nazionale delle Residenze Artistiche. Gorizia, 27 e 28 ottobre 2021. Report Tavolo 1: “Ruolo delle residenze nel sistema dello spettacolo dal vivo e tutela del lavoro degli artisti*, <https://www.residenzeartistiche.it/incontri-interregionali/6-incontro-nazionale-dei-titolari-di-residenze-artistiche/> (consultato nel mese di ottobre 2024), pp. 2-3.

3.1.8. Criticità II. Squilibri amministrativi

Nonostante l'efficacia dello strumento dell'Intesa, la modalità di co-finanziamento tra Stato e Regioni alle residenze rimane un argomento controverso. In particolare, la libertà concessa alle seconde nella calcolo dei contributi produce significative difformità nel panorama attuale: dal punto di vista economico, alcune regioni hanno materialmente poche risorse da destinare allo sviluppo delle residenze; dal punto di vista politico, altre regioni sono guidate da giunte scarsamente interessate all'ambito della mobilità creativa; dal punto di vista logistico, altre ancora patiscono la mancanza di spazi da fornire in concessione ai titolari, laddove territori come quello toscano o emiliano sono notoriamente costellati di immobili e sale teatrali in disuso, facilmente convertibili in strutture di ospitalità. Una simile eterogeneità gestionale porta a quella che i direttori artistici della compagnia bergamasca Qui e Ora definiscono efficacemente "anarchia istituzionale":

«Invece l'articolo 43, ex 45, è meno rigido in quanto articolo trasversale, frutto di un Accordo di Programma fra Stato e Regioni, uno strumento di grande potenzialità. Questa natura permette di accogliere le differenze e le peculiarità dei soggetti e dei territori e sicuramente rispetta la biodiversità delle residenze, ma nella realtà si traduce molto spesso in una sorta di "anarchia istituzionale" in cui ogni regione determina tempi e modi rispetto a bandi e erogazione delle risorse, regole di gestione, rendicontazioni, creando grandissime difficoltà ai titolari e di conseguenza agli artisti ospitati»²⁰⁰

Sono in particolare tre le problematiche che, al netto di alcuni miglioramenti riscontrati nel corso dell'ultimo decennio, ancora oggi ostacolano un'omogeneità gestionale del sistema delle residenze italiane. La prima è certamente costituita dalla mancanza di paradigmi comuni nella stipula dei contratti tra titolari e artisti, assai variabili in termini di compensi, inquadramento fiscale e coperture contributive-assicurative: particolarmente critica risulta la presentazione del

²⁰⁰ F. Biondi, L. Donati (a cura di), *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*, cit., p. 256. La problematica era stata già sollevata dal critico Attilio Scarpellini nel corso del convegno Nobiltà e Miseria prima citato: «Scarpellini sottolinea come i meccanismi di rappresentanza siano purtroppo usurati e mal funzionanti [...] afferma che chi ha un sistema regionale già strutturato, ha una certa negoziabilità sugli articoli dedicati alle residenze e gli artisti vi possono porre una certa fiducia. Tutto questo però diventa insensato per chi non abita nelle "regioni giuste" perché in certi luoghi i meccanismi di rappresentanza non funzionano» F. Biondi, E. Donatini, G. Guccini (a cura di), *Nobiltà e Miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2014-2015, secondo movimento*, cit., p. 51.

certificato di agibilità per il periodo di ospitalità, richiesta solo da alcune regioni, secondo le delibere della giunta competente. La seconda problematica è costituita dalla mancanza di criteri universali per l'ammmodernamento dei luoghi di prova e lavoro, spesso carenti in termini di attrezzature illuministiche, foniche ed elettroniche: particolarmente incostante sembra la dotazione di dispositivi di realtà virtuale e aumentata, sempre più frequentati dalle compagnie di nuova generazione. La terza e forse più grave problematica è costituita, infine, dalla mancanza di regole chiare e trasparenti nella comunicazione tra *host* e *guest*: molti artisti non hanno modo di conoscere personalmente i titolari, di avere accesso alla scheda tecnica degli spazi e, in generale, di negoziare le modalità di svolgimento della residenza prima dell'avvio del soggiorno. Alcuni spunti per sciogliere questi impedimenti erano stati forniti, di nuovo, dai titolari presenti al VI Incontro Nazionale delle Residenze:

«Per molti appare indispensabile colmare squilibri economici territoriali e favorire la creazione di standard condivisi che possano effettivamente permettere alle residenze artistiche di avere un dialogo al di fuori dei propri territori. Questo tema appare centrale per favorire dialoghi interregionali, processi di crescita artistica e delle stesse organizzazioni [...] Proposte emerse: 1) implementare il budget attribuito al sistema delle residenze che inevitabilmente riguarda anche una vera e propria legittimazione nel sistema spettacolo; 2) ipotizzare un minimo finanziamento base Stato-Regioni necessario all'apertura di una qualsiasi residenza; 3) favorire un'inversione di tendenza nel sistema di valutazione incentrato più su una logica processuale e meno quantitativa»²⁰¹

Le soluzioni auspiccate dai relatori erano degli interventi *top-down*, imposti direttamente dal Ministero, e senza dubbio utili a uniformare la gestione regionale delle residenze in termini economici e finanziari; allo stesso tempo, oggi sarebbero probabilmente necessarie delle azioni *bottom-up*, come tavole rotonde tra artisti, titolari e rappresentanti delle giunte, che definiscano standard netti e condivisi su tutte le questioni logistiche e amministrative sopra esaminate.

3.1.9. Criticità III. Deleghe dei titolari

Nel triennio 2018-2020, si è osservata una crescita delle iniziative culturali e sociali intraprese dai titolari di residenza nel contesto di riferimento. Si è tuttavia considerato come queste ultime

²⁰¹ Residenze Artistiche, *Residenze: un bene comune. VI Incontro Nazionale delle Residenze Artistiche. Gorizia, 27 e 28 ottobre 2021. Report Tavolo 1: "Ruolo delle residenze nel sistema dello spettacolo dal vivo e tutela del lavoro degli artisti*, cit., p. 3.

rimanessero tipicamente confinate nel perimetro dell'*audience development*, e di rado coinvolgessero in maniera significativa strutture ed infrastrutture locali. Negli ultimi anni, un certo stagnamento nelle strategie di ingaggio del territorio sembra confermato dalla tendenza di molti bandi residenziali a demandare agli artisti la definizione degli interventi da operare sul luogo, sulla comunità e il patrimonio storico-culturale. Ne sono un esempio le *open call* del progetto Eretici, lanciato dal CdR dell'Emilia Romagna:

«Quali caratteristiche del vostro progetto definireste innovative o sperimentali? (max 2.000 battute) [...] In che modalità il vostro progetto artistico intercetta le comunità dei territori nel corso del processo creativo? (max 2.000 battute) [...] Indicare per ognuna delle quattro residenze il piano di lavoro previsto»²⁰²

Una simile tendenza si riscontra perfino in contesti dove, fin dall'epoca delle prime residenze regionali, il contatto con il territorio è sempre stato messo in primo piano. Ne sono un esempio le *open call* del progetto Migramenti, lanciato dall'AnT calabrese Teatro del Carro:

«Questa la documentazione richiesta: [...] Un progetto di trasmissione e sensibilizzazione artistica della durata di 3/4 incontri da rivolgere agli abitanti del territorio della residenza (studenti, cittadini, associazioni, ecc.). Per "trasmissione e sensibilizzazione" si intende uno specifico percorso di coinvolgimento della natura della lezione, del laboratorio, dell'incontro formativo, ecc.»²⁰³

E, ancora, le *open call* del progetto Toscana Terra Accogliente, lanciato dalla rete residenziale regionale:

²⁰² La Corte Ospitale, *Bando "Eretici"*, <https://corteospitale.org/site/category/eretici/eretici-2024/> (consultato nel mese di ottobre 2024). Sempre in Emilia Romagna, simili quesiti vengono posti dalle *open call* del progetto di residenza e accompagnamento produttivo Forever Young, lanciato dalla Corte Ospitale di Rubiera: «Descrivi gli elementi di multidisciplinarietà e contaminazione dei linguaggi della scena, se presenti (max 500 caratteri). Descrivi le idee innovative nella interazione con gli spettatori, nel processo di creazione e/o nel risultato scenico finale, se presenti (max 500 caratteri). Descrivi le modalità innovative di relazione con lo spazio, se presenti (max 500 caratteri)». Ancora agli artisti è delegato il compito di definire un piano produttivo del progetto candidato, casomai quest'ultimo superasse tutte le varie fasi di selezione: «Descrivi, in maniera sintetica, quale potrebbe essere il piano di produzione del progetto (step, tempistiche, ecc.), se ci sono elementi di budget già definiti o in via di definizione, specifici dettagli organizzativi da tenere in particolare considerazione (max 1500 caratteri)» La Corte Ospitale, *Bando "Forever Young"*, <https://corteospitale.org/site/category/forever-young/forever-young-2023-24/> (consultato nel mese di ottobre 2024).

²⁰³ Teatro del Carro, *Bando "Migramenti"*, <https://www.teatrodelcarro.it/> (consultato nel mese di ottobre 2024).

«Agli/alle artisti/e che verranno selezionati/e per le residenze, si richiede di proporre un'ipotesi sulla modalità con cui intendono arricchire la propria ricerca creativa nel confrontarsi con specifici settori di pubblico locale con cui i titolari RAT hanno già costruito delle reti o con cui possano costruirne di nuove. La qualità di tali ipotesi di interazione con i territori e le comunità sarà presa in considerazione come elemento di valutazione, al momento della selezione delle proposte. L'obiettivo è che, durante le loro permanenze nei vari luoghi, gli/le artisti/e lascino nei territori dei "semi" che fruttifichino, ma anche che i territori stessi possano ispirare gli/le artisti/e durante la loro ricerca»²⁰⁴

La delega di simili interventi agli artisti, che nella maggior parte dei casi non hanno alcuna conoscenza del contesto di riferimento, fa inevitabilmente pensare a una rinuncia di responsabilità, a una pericolosa confusione di ruoli tra *host* e *guest*, a un grave abdicazione della missione sociale e culturale a cui le residenze sono chiamate. Per rilanciare il potenziale degli scambi con il territorio, e per rinsaldare il senso deontologico di alcuni titolari, è auspicabile che i programmi ministeriali dei prossimi trienni incoraggino strategie nuove o poco percorse: fra tutte, lo sviluppo di ulteriori legami di *partnership* e *sponsorship* con il settore privato e, soprattutto, progetti di residenza *cross-settoriali* capaci di coinvolgere il mondo dell'imprenditoria e della ricerca scientifica, dell'industria e dell'edilizia, del turismo e degli organi di governo locale.

3.1.10. Criticità IV. Ambivalenza del tutoraggio

Nel triennio 2018-2020, si è osservato un ampliamento nelle modalità di supporto ad artisti e compagnie in residenza, benché ancora oggi il modello prevalente risulti quello del tutoraggio interno. In questo ambito, una prima questione critica rimane quella della *necessità*: sebbene molti titolari sembrino darlo per assunto, il bisogno di un ausilio creativo non è assolutamente scontato, e dipende da fattori quali la personalità degli ospiti, le caratteristiche artistiche del lavoro, il percorso professionale della compagnia. È dunque fondamentale che la possibilità di un'attività di tutoraggio non venga imposta, ma valutata in maniera armoniosa tra *host* e *guest*²⁰⁵; che i tempi e i luoghi del supporto vengano concordati in ogni loro aspetto e, se necessario,

²⁰⁴ Residenze Artistiche Toscane, Bando "Toscana Terra Accogliente", <https://www.residenzeartistiche toscane.it/> (consultato nel mese di ottobre 2024).

²⁰⁵ Alcuni artisti auspicano che questa valutazione preliminare sia sovrintesa da una figura apposita, un *community manager* formato nel campo della gestione dell'impresa culturale, in grado di decifrare le precise necessità di accompagnamento di ciascuna compagnia. Cfr. L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, cit.

aggiornati in diretta durante il periodo di ospitalità²⁰⁶.

La seconda questione critica è quella del *ruolo*: i decreti ministeriali non hanno mai definito in maniera univoca e scientificamente fondata la figura del tutor. I concetti di “consulenza” o “accompagnamento artistico”²⁰⁷ menzionati dai vari accordi Stato-Regioni sembrano accomunarla a quella del *mentor* che, secondo gli odierni studi pedagogici²⁰⁸, sviluppa un rapporto paritario con il discente, basato su una condivisione di esperienze personali, e orientato alla crescita umana e professionale di entrambi. Nelle interviste rivolte agli artisti in residenza nel corso degli anni, tuttavia, la relazione con i tutor sembra tutt’altro che equilibrata:

«Quella del supporto “artistico” è stata definita una questione delicata per il rischio di ingerenze ed eccessive influenze sul proprio lavoro. [...] è importante che il rapporto che si genera sia di completo ascolto e dialogo per stimolare l’artista e mai per imbrigliarlo. Dunque, è opportuno considerare l’artista e le relative esigenze, al fine di rispondere nella maniera più adeguata»²⁰⁹

La figura del tutor rischia così di deformarsi, e avvicinarsi pericolosamente a quella del *coach*, che per definizione sviluppa un rapporto gerarchico con l’allievo, basato su un insegnamento verticale, e mirato al raggiungimento di specifici obiettivi produttivi. Ancora gli artisti:

«Di norma, l’esperienza con i tutor nelle residenze è scritta su un foglio e poi magari non c’è: altrove ho l’impressione che non sia per nulla scontato che i tutor facciano i tutor [...] a volte i tutor possono avere la tendenza di portarti sul loro territorio [...] paradossalmente mi sono trovato io a dover frenare la ricerca delle tutor rispetto a quello che

²⁰⁶ Anche sulle discipline di provenienza dei tutor sarebbe opportuno garantire un margine di scelta agli artisti. Un esempio virtuoso è offerto dalle *open call* del progetto Eretici prima considerato, che consentono ai candidati di esprimere una preferenza sull’orientamento professionale dei consulenti e, addirittura, di fornire dei nominativi all’interno del panorama teatrale nazionale.

²⁰⁷ Cfr. testo e allegati di Conferenza Permanente per i Rapporti tra lo Stato, le Regioni e le Province Autonome di Trento e Bolzano, *Accordo di programma triennale 2015-2017, in attuazione art.45 del D.M. 1 luglio 2014*, Id., *Accordo di programma interregionale triennale 2018-2020, in attuazione art. 43 del D.M. n. 332 del 27 luglio 2017*, e Id., *Schema di Accordo di programma interregionale allegato all’Intesa 2022-2024 in attuazione dell’articolo 1, comma 2 dell’intesa prevista dall’articolo 43 del D.M. 27 luglio 2021 e ss.mm.*, <https://www.residenzeartistiche.it/normativa/> (consultato nel mese di ottobre 2024).

²⁰⁸ Per una panoramica generale, cfr. ad esempio B. J. Irby, *Editor’s Overview: Differences and similarities with Mentoring, Tutoring ad Coaching*, in «Mentoring & Tutoring: Partnership in Learning», n. 26, 2018.

²⁰⁹ L. Dal Pozzolo (a cura di), *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, cit., p. 114.

volevo fare»²¹⁰

Perché, dunque, questo slittamento del supporto da una dimensione maieutica ad un'ambigua e spesso inconcludente funzione paideutica? La ragione è, verosimilmente, quella già sollevata nel capitolo precedente²¹¹: la maggior parte dei titolari di residenza, dei membri del personale e dei consulenti che conducono le attività di tutoraggio interno sono (o sono stati) a loro volta artisti; un vissuto dal quale evidentemente non sono sempre in grado di separarsi, e che talora li porta a selezionare le compagnie secondo i propri gusti estetici, ad accompagnarne il percorso secondo i propri canoni di lavoro, e ad incanalare le scelte creative secondo i propri riferimenti registici e drammaturgici. Per le residenze del futuro sarebbe dunque auspicabile una generazione di operatori "puri", nettamente separati dalla pratica artistica o comunque scevri, per usare un termine psicanalitico, da qualsiasi identificazione proiettiva nei riguardi degli ospiti.

²¹⁰ F. Biondi, L. Donati (a cura di), *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*, cit., pp. 99-100.

²¹¹ Cfr. Cap. 2, par. 2.1.7, pp. 43-45.

3.2. Ricerca sul campo

3.2.1. MAMA – L’origine di tutte le cose di Cinzia Pietribiasi

Dal 21 al 26 maggio, e dal 6 al 14 ottobre 2023, si è svolta un’attività di ricerca sul campo relativa alla residenza dell’attrice, drammaturga e regista Cinzia Pietribiasi presso il Teatro della Fenice di Arsoli (RM). Il soggiorno verteva sullo sviluppo dello spettacolo *MAMA – L’origine di tutte le cose*, prodotto dal Teatro delle Donne, secondo capitolo di un dittico sui legami familiari avviato nel 2020; è stato ospitato dalla Compagnia Settimo Cielo, diretta da Gloria Sapio e Maurizio Repetto, dal 2018 membro di “Periferie Artistiche”, Centro di Residenza della Regione Lazio.

L’interesse nel seguire il lavoro su *MAMA* è nato da due ragioni complementari: la prima riguarda la natura multidisciplinare dell’opera, che la rendeva particolarmente sensibile alla varietà di stimoli creativi provenienti dal contesto di riferimento; la seconda riguarda la sua natura monologica, che esponeva l’ospite a un confronto diretto con il personale della struttura, non filtrato dal nucleo umano di una compagnia più o meno numerosa.

D’altro canto, l’interesse nel seguire le attività di Settimo Cielo è stato mosso dal valore delle scelte gestionali storicamente perseguite dai titolari: già prima del 2015, come residenza regionale, Sapio e Repetto portavano avanti un approccio *context-oriented*, imperniato sull’impatto sociale e culturale dell’arte scenica sul territorio:

« Prima del nostro arrivo nella Valle dell’Aniene non c’era un teatro attivo che offrisse una proposta culturale organica di spettacolo dal vivo. Abbiamo fin da subito trovato una comunità molto disponibile e anche molto interessante, che ci ha dato modo di venire a contatto con un mondo rurale, che i più anziani amavano raccontarci e che mano a mano è andato dissolvendosi, ma da cui abbiamo tratto molta ispirazione. Non abbiamo aperto il nostro teatro qui proponendo la nostra idea di programmazione, abbiamo piuttosto coinvolto la comunità nella costruzione di spettacoli che parlavano di loro. Ciò ha fatto sì che, intorno a Settimo Cielo, si creasse a sua volta una comunità di persone interessate sempre di più al discorso dello spettacolo, della costruzione della scrittura, della regia, della memoria»²¹²

Dal 2015, come titolari di residenza ministeriale, Sapio e Repetto avevano unito a questo

²¹² O. Rosato, *Concedere tempo. La residenza artistica targata Settimo Cielo*, in «Theatron 2.0», 2020, <https://webzine.theatronduepuntozero.it/concedere-tempo-la-residenza-artistica-targata-settimo-cielo/> (consultato nel mese di ottobre 2024).

approccio un interesse per l'ambito del *research-based*, incentrato sull'*empowerment* del percorso artistico e professionale degli ospiti:

«Le residenze artistiche hanno anche la possibilità di dare grande valore al tempo. Avere individuato nelle zone periferiche, negli spazi extraurbani o nella provincia le sedi ideali per le residenze non è una scelta casuale: l'isolamento a cui si sottopongono gli artisti è preziosissimo proprio perché riduce al minimo le distrazioni. Essere in una bolla temporale in cui potersi dedicare completamente alla creazione, al proprio progetto è veramente impagabile. In un momento storico come quello che stiamo vivendo, la *mission* di una residenza diventa anche quella di individuare artisti meritevoli e "salvarli". L'esperienza che Gloria e Maurizio mettono al servizio degli artisti, consente anche di creare un centro di ricerca veramente strutturato che permetta a molti talenti di non perdersi»²¹³

Alla luce di quanto osservato finora, l'unione tra i modelli *context-oriented* e *research-based* rappresenta un caso piuttosto raro, e andrebbe di per sé incentivato, al fine di garantire varietà e diversità nel panorama della mobilità creativa nazionale.

3.2.2. I sessione di residenza

Il primo soggiorno di Pietribiasi presso il Teatro della Fenice di Arsoli si è tenuto dal 21 al 26 maggio 2023. Il capitolo precedente del dittico familiare dell'artista, *Padre d'amore, padre di fango* (2020), si articolava come un monologo di narrazione autobiografico, in cui l'artista scandagliava una relazione figlia-genitore complicata dai postumi di una dipendenza da stupefacenti. L'opera metteva in gioco oggetti di memoria infantile quali giocattoli, post-it e cartine geografiche che, disposti su un tavolo da lavoro, incarnavano i vari personaggi della storia; sullo sfondo di materiali d'archivio familiare e giornalistico, simili "feticci" venivano manipolati, ripresi in diretta e proiettati su un grande schermo al centro della scena.

²¹³ *Ibidem.*

FIGURA N.13

Padre d'amore, padre di fango (2020)



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

MAMA è ripartito da questo solco formale contenutistico, concentrandosi stavolta sulla relazione figlia-genitrice. Durante una residenza svolta in collaborazione con Il Teatro delle Donne, presso il Teatro Goldoni di Firenze (luglio-agosto 2022), Pietribiasi aveva scritto alcuni monologhi su episodi familiari vissuti in età infantile e adolescenziale, e recuperato i file audio e video registrati nel corso di un recente viaggio con la madre. Tuttavia, complice la volontà di quest'ultima di non essere citata in maniera esplicita all'interno dell'opera, Pietribiasi aveva deciso di spostare il racconto dal piano meramente autobiografico, per sviluppare una riflessione artistica più ampia sul tema dell'origine e della generazione.

3.2.3. Sperimentazione sui materiali scenici (21-24 maggio 2023)

A partire dalla prima residenza arsolana, Pietribiasi è stata accompagnata da due fondamentali collaboratori: in veste di assistente artistico, Francesco Straface, suo ex allievo presso l'Accademia di Belle Arti di Roma; in veste di assistente fonico e illuministico, Luca Pastore, responsabile tecnico del Teatro della Fenice.

Nei primi giorni di lavoro, Pietribiasi ha lasciato in disparte i monologhi scritti durante la residenza fiorentina, per concentrarsi sull'interazione tra gli elementi scenici impiegati nello spettacolo precedente e il ventaglio di dispositivi multimediali messi a disposizione da Settimo Cielo. Grazie

soprattutto al supporto di Straface, quasi ininterrottamente al fianco dell'artista, il lavoro di ricerca, sperimentazione e recupero di materiali nelle attività commerciali locali è proceduto a un ritmo elevato e costante. Il tutto ha avuto esito in una serie di scene che, intervallate dai materiali d'archivio del viaggio con la madre, avrebbero costituito lo scheletro fondamentale di *MAMA*:

1) Una sequenza di *re-enactment* di *Padre d'amore, padre di fango*, in cui Pietribiasi narra l'incontro, il matrimonio e le prime crisi dei genitori tra anni '70 e '80. Per dare maggiore dinamismo alla scena, l'artista alternava l'uso della telecamera portatile impiegata nello spettacolo precedente a un secondo dispositivo, posto perpendicolarmente sopra la scena.

2) Una sequenza di *action painting* su musica, in cui Pietribiasi dipingeva la cartina geografica del confine italo-sloveno, luogo d'origine della madre, con un barattolo di vernice blu; le linee tracciate dall'artista ricalcavano i corsi d'acqua rappresentati sulla mappa, per poi proseguire al di fuori di essi e delineare, in maniera vaga e allusiva, i lineamenti del viso della donna.

FIGURA N.14

MAMA – L'origine di tutte le cose. Action painting



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

Al termine della composizione, Pietribiasi collocava una macchinina telecomandata sul limitare del palcoscenico, e la guidava sulla vernice tramite l'apposito joystick, disfacendo in maniera lenta ma insistita i contorni dell'affresco materno.

3) Una sequenza di azioni con un visore di realtà virtuale, in cui Pietribiasi esplorava un ambiente generato digitalmente, raffigurante un firmamento notturno; qui, sullo sfondo di una registrazione vocale di alcuni passi della Genesi, l'artista improvvisava altre composizioni grafiche, sempre

allusive al volto della madre.

FIGURA N.15

MAMA – L'origine di tutte le cose. Visore

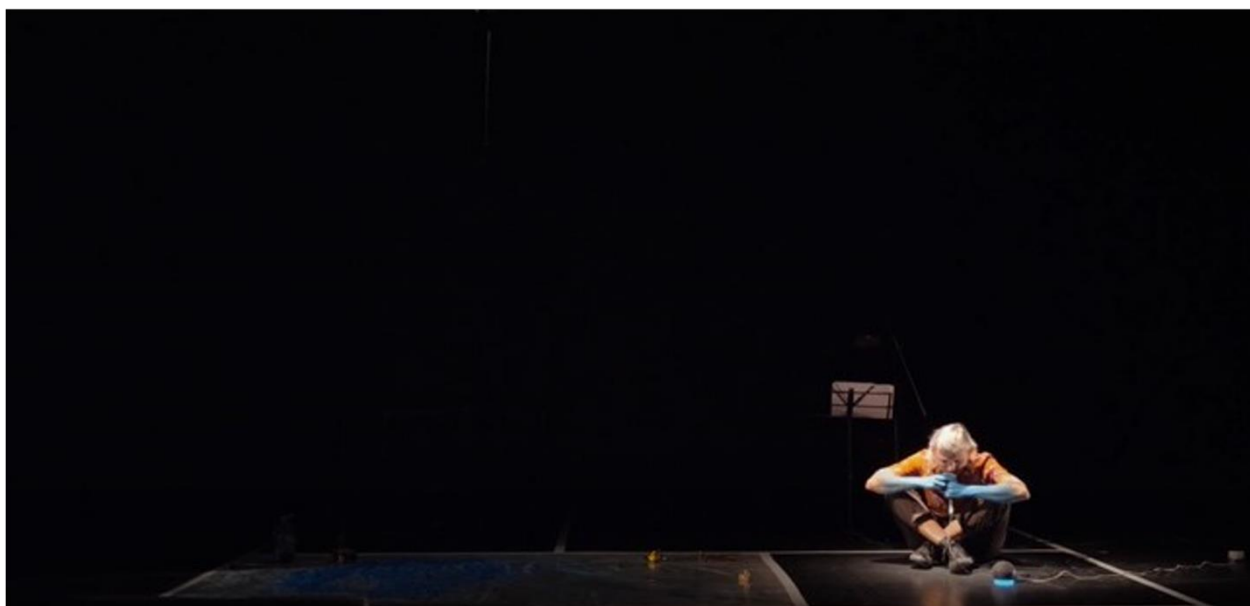


Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

4) Una sequenza di improvvisazione con l'assistente vocale Alexa, a cui Pietribiasi rivolgeva alcune domande sul tema dell'origine, variamente declinato in senso biologico, cosmologico e metafisico. L'artista si avvaleva dell'imprevedibilità delle risposte fornite dall'Intelligenza Artificiale, a volte fredde e impersonali, altre volte sorprendentemente calorose e amichevoli, altre ancora del tutto incongrue rispetto al quesito posto.

FIGURA N.16

MAMA – L'origine di tutte le cose. Alexa



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

Significativamente, fin dai primi giorni sono emerse delle importanti connessioni tra il lavoro su *MAMA* e alcune esperienze artistiche e professionali passate: ad esempio, l'uso del visore VR era stato sperimentato da Pietribiasi durante una precedente residenza in collaborazione con Settimo Cielo, denominata *All around and inside* (2022), e incentrata sull'esplorazione digitale delle mete naturalistiche e archeologiche arsolane. Analogamente, l'uso delle macchinine telecomandate per la sequenza di *action painting* era stato mutuato da una tecnica di pittura concettuale messa a punto da Straface, e sviluppata nel corso degli anni su supporti di varia natura.

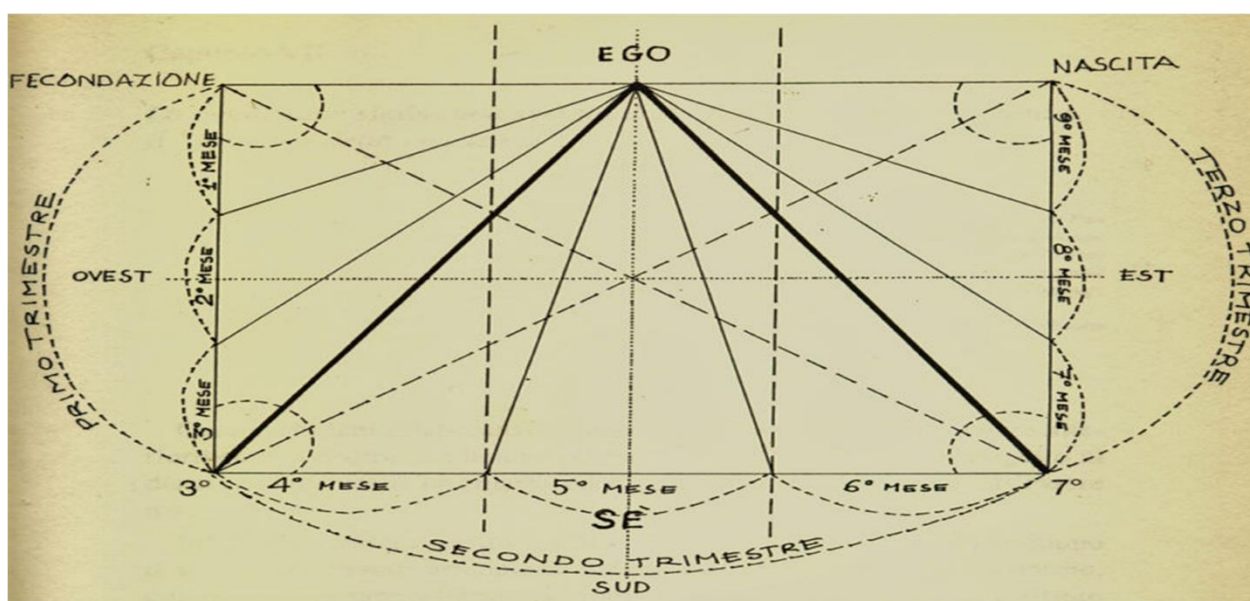
3.2.4. Tutoraggio e restituzioni (24-26 maggio 2023)

Già a livello preliminare, il percorso di tutoraggio interno attivato per la residenza di Pietribiasi si dimostrava positivamente anomalo e stratificato. Il consulente nominato dai titolari della struttura era Eclario Barone, docente di pittura e disegno presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Questi aveva già collaborato con Sapio e Repetto allo sviluppo di alcuni spettacoli, come *La strada bianca* (2008) e *Areò* (2009), mirati alla salvaguardia del patrimonio storico-culturale dei borghi della Valle dell'Aniene. È inoltre fra i maggiori esperti della ricerca di Nato Frascà, fondatore della

“Psiconologia”, disciplina sperimentale che ancora oggi studia i legami tra il gesto del disegno e i processi dell’inconscio; a partire dagli anni ’80, Frascà aveva elaborato la pratica dello Scarabocchio degli Adulti, capace di definire, attraverso l’analisi di composizioni grafiche stese in maniera spontanea, una mappatura dei traumi fisici e psichici individuali, risalenti addirittura al periodo prenatale. Nella FIGURA N. 17 si riporta, a titolo illustrativo, la tavola di lettura appronta dall’artista²¹⁴:

FIGURA N.17

MAMA – L’origine di tutte le cose. Tavola degli Scarabocchi



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

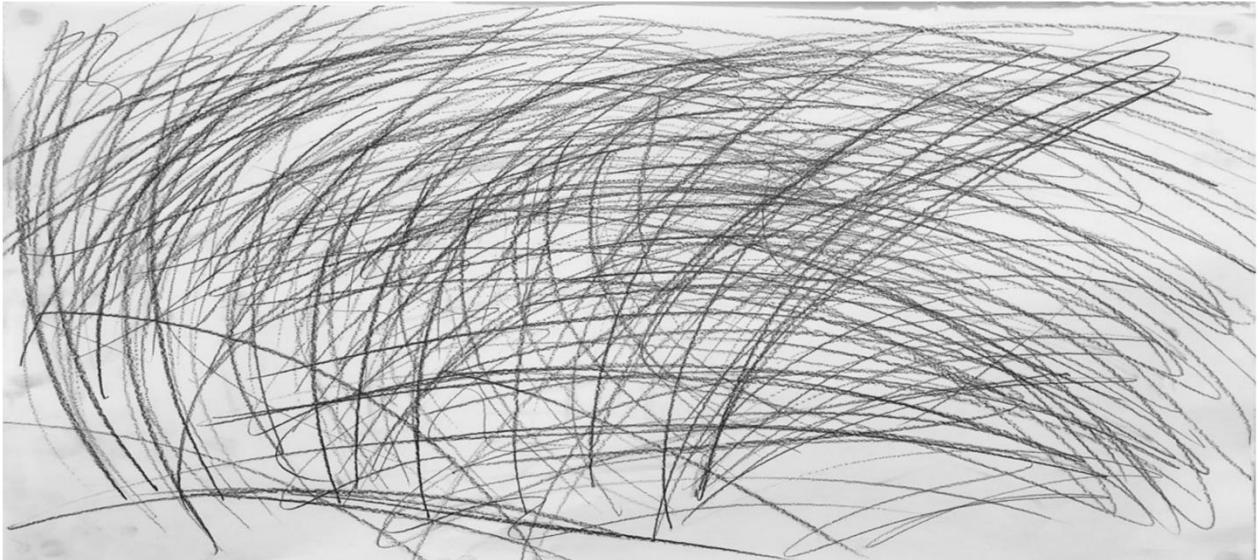
Il giorno 10 marzo 2023, mesi prima dell’avvio della residenza arsolana, Pietribiasi si era sottoposta a questa pratica presso l’Accademia di Belle Arti di Roma: sola all’interno di un’aula scolastica, avvolta nella completa oscurità, aveva composto a matita 32 fogli di scarabocchi. Nonostante un certo scetticismo iniziale, la sessione aveva prodotto nell’artista un certo grado di trasporto psicologico ed emotivo; una prima lettura approntata da Barone aveva evidenziato alcuni incidenti avvenuti intorno al sesto mese di gravidanza, di cui Pietribiasi non era a conoscenza, ma di cui avrebbe trovato riscontro in un successivo confronto con la madre. Per l’efficacia dell’esperimento, e per il suo impatto sul percorso umano e creativo di MAMA, l’artista aveva deciso di inserire le scansioni degli scarabocchi all’interno dello spettacolo, in una modalità

²¹⁴ Per una panoramica teorica e pratica onnicomprensiva, cfr. N. Frascà, *L’Arte, all’ombra di un’altra luce. Viaggio nello Scarabocchio degli Adulti attraverso la Psiconologica*, Tipografia G. De Cristofaro, Formello 1998.

ancora da definire.

FIGURA N.18

MAMA – L'origine di tutte le cose. Scarabocchi



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

Nei giorni 24 e 25 maggio, si sono tenute due restituzioni a porte chiuse di *MAMA*: oltre a Straface e Pastore, alla prima hanno partecipato Barone e il danzatore Davide Tagliavini, collega di lunga data di Pietribiasi; alla seconda si sono uniti Sapio e Repetto, giunti appositamente da Roma. È significativo che, nelle ore precedenti le aperture, Pietribiasi abbia intensificato il lavoro nell'ottica di produrre un risultato artistico compiuto, perfezionando velocemente l'architettura artistica e tecnica delle scene prima esaminate, e unendole per la prima volta in un montaggio unico.

I *feedback* di Barone e Tagliavini si sono concentrati sull'impostazione registica dello spettacolo, suggerendo nuove relazioni con lo spazio scenico, un rapporto più variegato con Alexa e la possibilità di realizzare un monotipo della composizione di *action painting* al termine dello spettacolo. Per quanto interessanti, simili consigli risultavano forse prematuri per un lavoro ad uno stadio di sviluppo ancora embrionale, con il rischio di congelarne in anticipo la struttura compositiva, e di impedire nuovi espansioni drammaturgiche.

In questo senso i *feedback* di Sapio e Repetto si sono dimostrati più cauti e moderati, e si limitavano a sottolineare, nell'economia complessiva della restituzione, il maggiore o minore livello di rifinitura esecutiva delle varie scene.

3.2.5. *Il sessione di residenza*

Il secondo soggiorno di Pietribiasi presso il Teatro della Fenice di Arsoli si è tenuto dal 6 al 14 ottobre 2023. È stato preceduto da una residenza svolta in collaborazione con il collettivo Ateliersì, presso lo Spazio Sì di Bologna, con il tutoraggio esterno della regista e sceneggiatrice Alina Marazzi (giugno-settembre 2023)²¹⁵. Significativamente, nel corso del soggiorno bolognese, Pietribiasi aveva messo in pratica molti degli spunti forniti da Barone e Tagliavini al termine della prima residenza arsolana. Le modifiche al montaggio sopra esaminato sono state, a livello sostanziale, le seguenti:

- 1) Lo spazio scenico è stato diviso in una serie di quadranti, ottenuti attraverso strisce di nastro adesivo, ciascuno dedicato a una specifica sezione dello spettacolo, o all'uso di un particolare dispositivo.
- 2) I monologhi scritti durante la residenza fiorentina sono stati incorporati nello spettacolo, attraverso tre sequenze di *reading* al microfono, sullo sfondo di nuovi materiali d'archivio del viaggio con la madre.

²¹⁵ Il rapporto tra le due artiste risale in effetti al 2019, quando Pietribiasi aveva frequentato un workshop sulla tecnica cinematografica del *found footage* tenuto da Marazzi presso l'Accademia di Belle Arti di Brera; in questa occasione aveva montato per la prima volta alcuni filmati familiari, realizzando un cortometraggio intitolato *Padre d'amore*, che avrebbe costituito un importante stimolo allo sviluppo dell'omonimo spettacolo.

FIGURA N.19

MAMA – L'origine di tutte le cose. Reading



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

3) Il *re-enactment* di *Padre d'amore padre di fango* è stato tagliato, ma una parte dell'opera veniva riprodotta in video mentre Pietribiasi, seduta al centro del palco, manipolava gli elementi scenici impiegati al tempo.

FIGURA N.20

MAMA – L'origine di tutte le cose. Video re-enactment



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

4) Nel corso delle varie scene, veniva realizzato un monotipo della performance di *action painting*, ottenuto stendendo uno strato di cartoncino chiaro e leggero sopra la vernice fresca.

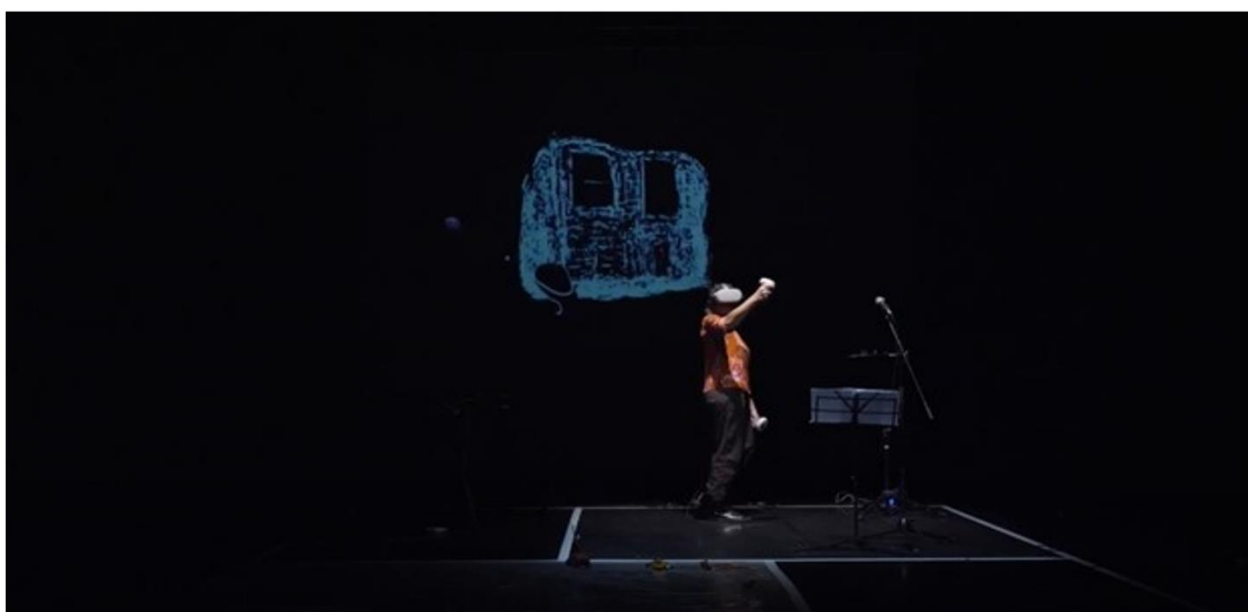
3.2.6. *Perfezionamento artistico e tecnico (6-14 ottobre)*

Durante la seconda residenza arsolana, l'attività di Pietribiasi è consistita perlopiù in una cesellatura artistica e tecnica del montaggio allestito tra i mesi di maggio e settembre. Il lavoro è proceduto a un ritmo generalmente lento ed incostante, anche per l'assenza intermittente di Straface e Pastore, motivata da altri impegni professionali.

Particolarmente interessante risultava l'evoluzione del ruolo drammaturgico del visore VR: già nel corso della residenza bolognese, Pietribiasi aveva collocato tutti i documenti multimediali impiegati nello spettacolo all'interno dell'ambiente virtuale. Dal punto di vista tecnico, questo espediente consentiva di selezionare e riprodurre i file senza passare per il pc collocato a un lato della scena; dal punto di vista tematico, trasformava il visore in un grande archivio della memoria storica e biografica dell'artista. Tra i giorni 6 e 12 ottobre, Pietribiasi ha perfezionato quest'ultima suggestione, studiando altri strumenti grafici forniti dal dispositivo, e costruendo una vera e propria "casa" all'interno dell'ambiente virtuale, in cui conservare ordinatamente i materiali di repertorio.

FIGURA N.21

MAMA – L'origine di tutte le cose. Casa virtuale



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

Nella giornata del 10 ottobre si è svolta una videochiamata con Alina Marazzi, che al termine della residenza bolognese ha continuato a seguire telematicamente il lavoro su *MAMA*, dimostrando interesse per una collaborazione a lungo termine con l'artista; in particolare, la regista e sceneggiatrice approvava i nuovi esperimenti sul visore, ma suggeriva a Pietribiasi di dotarsi di un collaboratore tecnico stabile, in grado di assisterla nei delicati passaggi tecnici ed informatici dello spettacolo.

Nei giorni 12 e 14 ottobre, si sono tenute due restituzioni finali di *MAMA*: oltre a Straface e Pastore, alla prima hanno partecipato Sapio e Giacomo Sette, autore e dramaturg della Compagnia Settimo Cielo; alla seconda, aperta al pubblico, si sono uniti Barone e una trentina di spettatori provenienti dalle comunità arsolane e limitrofe.

Di nuovo, nelle ore precedenti le performance, Pietribiasi ha visibilmente intensificato il lavoro nell'ottica di produrre un risultato artistico compiuto, aggiungendo fotografie inedite della madre nella casa costruita all'interno del visore e decidendo, per la prima volta, di inserire le scansioni degli scarabocchi in un'area a sé stante dell'ambiente virtuale.

FIGURA N.22

MAMA – L'origine di tutte le cose. Scarabocchi virtuali



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietribiasi

Inoltre, nelle ore che separavano le due aperture, Barone è stato ulteriormente coinvolto nella struttura compositiva dello spettacolo, attraverso un'intervista di 3 minuti in cui riportava l'analisi condotta sui disegni spontanei dell'artista. Questo video è stato immediatamente inserito nel

montaggio scenico, rendendo il volto e la voce del tutor parte integrante dello spettacolo.

FIGURA N.23

MAMA – L'origine di tutte le cose. Intervista virtuale



Fonte: Archivio personale Cinzia Pietriabasi

Ancora una volta, i *feedback* di Sapio sono stati cauti e moderati, benché più specifici di quanto riscontrato al termine della prima residenza arsolana: si sono concentrati su alcune problematiche del microfono, eccessivamente tarato sulle frequenze basse, e sulla scelta del leggio per le sequenze di *reading*, eccessivamente formale e straniante per la platea.

I *feedback* del pubblico sono stati naturalmente ampi, spontanei e variegati, manifestando un certo livello di curiosità per i futuri sviluppi dell'opera: nei presenti si è soprattutto registrata la consapevolezza della differenza strutturale tra la forma dello spettacolo e quella della restituzione, per cui va reso merito all'attività di *audience development* conseguita dai titolari all'interno della comunità di riferimento.

Lo sviluppo di *MAMA* è proseguito attraverso un'ultima residenza svolta in collaborazione con il Festival Kilowatt, presso il Teatro della Misericordia di San Sepolcro (ottobre-novembre 2023). Nel corso del 2024 l'accordo di produzione con il Teatro delle Donne è stato reciso e, attualmente, non è prevista una data di debutto per lo spettacolo.

3.2.7. Alcune considerazioni finali

Dall'osservazione dei soggiorni arsolani di Cinzia Pietribiasi, si possono trarre alcune considerazioni sul profilo teorico e pratico delle residenze, e alcuni esempi virtuosi di condotta dei titolari, dei tutor e del personale di Settimo Cielo.

Dal punto di vista estetico, si è osservato come durante il lavoro su *MAMA* siano emersi numerosi collegamenti con precedenti soggiorni di Pietribiasi, e con le tecniche di pittura concettuale messe a punto da Straface. In quest'ottica la residenza non risulta solo un catalizzatore di connessioni esterne, come quelle tra ospiti e comunità di riferimento, ampiamente studiate dalle pubblicazioni in materia; si dimostra anche un catalizzatore di connessioni interne, capace di riportare alla luce esperienze artistiche e professionali passate, sedimentate nella memoria del *guest*. Si può dire che la distensione dei tempi e degli spazi creativi propria della residenza permetta a simili vissuti di riemergere, e di collegarsi al progetto in corso, con più facilità di quanto non accada nelle normali situazioni di prova teatrale. Su questa funzione di attivazione mnestica e anamnesticamente delle residenze sarebbe opportuno condurre studi specifici e approfonditi, anche attraverso i contributi della ricerca psicologica, socio-antropologica e neuro-scientifica.

Dal punto di vista gestionale, si è osservato come le residenze arsolane e bolognesi di Pietribiasi siano state segnate da relazioni articolate e durature con gli esperti nominati per i percorsi di tutoraggio. In particolare, si è riscontrato come Eclario Barone abbia svolto allo stesso tempo un ruolo di accompagnamento, valutando regolarmente l'andamento del processo creativo, un ruolo artistico, entrando a far parte della struttura compositiva di *MAMA* e, perfino, un ruolo terapeutico, interfacciandosi con la storia personale di Pietribiasi attraverso lo strumento degli scarabocchi. Ebbene, la varietà e l'originalità del sostegno fornito allo spettacolo sembrano collocare Barone in un'area intermedia fra la figura del tutor, colta nella sua accezione più paritaria e maieutica, e la figura del dramaturg, inteso come consulente estetico e culturale di un progetto di spettacolo:

«[Il lavoro del dramaturg] cambia a seconda degli interlocutori, degli artisti e interpreti con cui ci si rapporta. Ogni tentativo di rinchiudere la professione in una qualsiasi etichetta fallisce inesorabilmente. [...] Ogni dramaturg, pur configurandosi come una figura di riferimento che si affianca alla produzione, all'artista o al teatro, resta sempre un professionista che porta la propria storia personale nel processo creativo. E nel fare questo, porta dentro la sala prove la propria visione del mondo. [...] Il dramaturg è una figura che matura esperienze e viene scelta proprio per queste ultime. Possono essere esperienze più sviluppate su un piano teorico, storico, analitico, pratico-corporeo o sulla conoscenza di determinate tematiche»²¹⁶

²¹⁶ R. Leo, *Professione dramaturg. Intervista a Gaia Clotilde Chernetich*, in «Banquo magazine», 2022

In mancanza di altri termini forniti dalla letteratura di riferimento, un'espressione corretta per identificare la posizione polivalente di osservatore, consigliere e alleato dell'operazione estetica ricoperta da Barone potrebbe essere quella di "custode" della residenza. Si auspica che un tale livello di investimento umano e professionale sia da esempio per i percorsi di supporto lanciati da molte strutture italiane, al fine di contrastare le derive didattiche, per non dire paternalistiche, esaminate nel capitolo precedente.

Un altro aspetto interessante delle residenze di Pietribiasi riguarda il rapporto quotidiano con il personale della struttura. Si è osservato come i momenti di maggior fertilità creativa fossero quelli in cui Pietribiasi lavorava in presenza di Straface e Barone, giovando semplicemente del loro sguardo e del loro ascolto, prima ancora che dei loro consigli, del loro aiuto materiale, della loro *expertise* tecnica e artistica. In termini cognitivi, sembrava che la sola presenza degli assistenti in teatro stimolasse la riflessione, la concentrazione e la proattività dell'artista a portare avanti il lavoro drammaturgico. Scontato il rispetto per i diversi bisogni di ciascun ospite, formare il personale delle strutture di residenza ad una modalità di accompagnamento "leggero", fondato sull'attenzione relazionale ed empatica, e non solo sull'intervento pratico e manuale, potrebbe rivelarsi un esperimento gestionale proficuo. Di fatto, costituirebbe una soluzione di compromesso tra la tendenza all'eccessivo "accudimento" dell'artista, tipica di alcune strutture *production-based*, e la tendenza a un'eccessiva "negligenza", manifestata da varie strutture *research-based* all'interno del panorama nazionale.

Sul fronte dei titolari di residenza, si è infine osservato come Sapio e Repetto abbiano concesso totale libertà creativa al lavoro di Pietribiasi, non imponendo la loro presenza nelle varie fasi del soggiorno, dimostrando sensibilità verso le inevitabili fragilità del lavoro in corso, e fornendo tutte le risorse artistiche e tecniche necessarie al suo miglioramento. Soprattutto, i due titolari hanno gestito in maniera sapiente l'ambito, come visto spesso controverso e problematico, dell'esito spettacolare: la decisione di programmare restituzioni intermedie, precedenti l'apertura pubblica del 14 ottobre, ha significativamente contribuito ad allentare la pressione psicologica ed emotiva di un'unica messa in scena finale davanti alla comunità arsolana; allo stesso tempo, le restituzioni

<https://www.banquo.it/teatro/2022/01/18/professione-dramaturg> (consultato nel mese di ottobre 2024). In Italia, una prima concettualizzazione storica e culturale del ruolo del dramaturg è stata fornita da C. Meldolesi, R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007.

intermedie hanno sollecitato periodiche impennate produttive nel lavoro di Pietribasi, utili a bilanciare l'attività di ricerca pura con il perfezionamento registico e drammaturgico dello spettacolo, al fine di garantire un'evoluzione a tutto tondo del progetto *MAMA*.

Nell'insieme, la strategia dialettica intrapresa da Sapio e Repetto nei riguardi del *guest* avvicina il ruolo di titolari di residenze a quello di "curatori", già esaminato in alcuni dibattiti sul sistema della mobilità creativa nazionale:

«Forse, il ruolo del curatore consiste proprio nell'essere "tra" e nell'abilità di non forzare i legami, ma di accompagnare e tenere in equilibrio i molteplici rapporti senza costringerli, lasciando così che il reale e il contesto continuino a entrare nei progetti che si declinano come sempre nuovi. Saper "tenere" e saper "lasciar andare" sono le due principali azioni compiute da un buon curatore. [...] In quest'ottica, i curatori ricoprono forse il ruolo che hanno i genitori in ambito familiare, ma essi si assumono la responsabilità della scelta e della cura dei rapporti tra un artista e un territorio. La residenza è sede di una progettazione continua che, altrettanto continuamente, si mette in discussione»²¹⁷

²¹⁷ F. Biondi, E. Donatini, G. Guccini (a cura di), *Nobiltà e Miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2014-2015, secondo movimento*, cit., pp. 101-102.

CONCLUSIONI

Nel corso del presente studio, si è delineato un profilo teorico e pratico delle residenze artistiche, giungendo a definirle, attraverso una panoramica storica della mobilità creativa europea dal XVI al XX secolo, come strutture di ospitalità che, entro un periodo di tempo limitato, mettono in relazione il percorso umano, creativo e professionale degli artisti al patrimonio culturale, sociale e ambientale di un territorio. Si è osservato come i principali limiti del panorama residenziale odierno siano costituiti dalla marginalità, dalla disparità geografica delle opportunità e da un adeguamento ai settori della produzione e della distribuzione, che rischia di compromettere le fondamentali missioni civili del fenomeno. Si è considerato come in particolare l'ultima tendenza derivi dallo scarso riconoscimento economico degli artisti indipendenti all'interno del mercato europeo, per i quali i fondi residenziali costituiscono spesso l'unica risorsa per l'avvio e lo sviluppo di nuovi progetti. Si è poi constatato come simili questioni si acuiscono nel campo della residenza teatrale, affermatasi in ritardo rispetto alle residenze in altri campi disciplinari e segnata, per sua natura, da maggiori impedimenti materiali, linguistici e burocratici.

Soprattutto nel caso italiano, si è osservato come l'adeguamento delle residenze teatrali al settore della produzione e della distribuzione sia stato incoraggiato dal modello artistico e gestionale dei Teatri Stabili, e dal sistema delle circolari sullo spettacolo dal vivo emanate a partire dal dopoguerra. Si è considerato un residuale orientamento alla produzione nelle leggi regionali in materia di residenze, che imponevano ai titolari delle strutture un numero minimo di giornate di rappresentazione; si è riscontrato come tale indirizzo si sia allentato in seguito al decreto del 1 luglio 2014, che ampliava notevolmente il novero delle imprese teatrali ammissibili ai contributi ministeriali, e in seguito al decreto del 27 luglio 2017, che introduceva le strutture dei Centri di Residenza, volti ad incentivare la ricerca estetica, l'*empowerment* professionale delle compagnie e il dialogo con il contesto di riferimento.

Nonostante questa evoluzione, e gli esempi di buone pratiche artistiche e gestionali registrate nel corso della ricerca sul campo, si è constatato come la funzione "vicariale" delle residenze teatrali italiane nei confronti della produzione rimanga ancora oggi diffusa, aggravata da problematiche interne all'ambito della mobilità creativa: fra tutte, la disparità nella gestione delle strutture di ospitalità nelle varie aree regionali, la dimensione didattica e spesso ridondante dei percorsi di tutoraggio, lo stagnamento degli interventi sociali e culturali da operare sul territorio, sempre più frequentemente delegati agli artisti. Lo slittamento delle residenze verso la produzione risulta

pertanto una questione bifronte, legata tanto a dinamiche politiche, economiche e normative esterne al mondo teatrale, quanto alla mentalità creativa e organizzativa manifestata da vari titolari delle strutture e membri del personale.

Attraverso il presente studio, si spera di incoraggiare un nuovo corso di pubblicazioni in materia che, oltre a fornire dati qualitativi e quantitativi più organici sulla distribuzione geografica delle residenze europee, contribuisca ad aumentare la consapevolezza sulle specifiche missioni civili del fenomeno, a creare nuove sinergie tra artisti e operatori, e a stimolare interventi legislativi capaci di rendere il panorama della mobilità creativa italiana ulteriormente solido, compatto ed equilibrato.

BIBLIOGRAFIA

a) Residenze artistiche

- Artist Communities Alliance, *From Surviving to Thriving: Sustaining Artist Residencies*, Artist Communities Alliance, 2013

- Chaney E., *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, Routledge, Londra 2000 (1998)

- Chastel A., *I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460-1500*, Rizzoli, Milano 1978 (1965)

- De Valenciennes H., *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils: Sur La Peinture Et Particulièrement Sur Le Genre Du Paysage*, Hachette Livre, Parigi 2013 (1799)

- Descola P., *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*, Éd. Quae, Versailles 2011

- Elfving T., Kokko I., Gielen P. (a cura di), *Contemporary Artis Residencies. Reclaiming Time and Space* Valiz, Amsterdam 2019

- Ead., *Mobility Practices in Transition*, in Duxbury N., Vidović D. (a cura di), *Mobility in Culture: Conceptual Frameworks and Approaches. I-Portunus House, Vol. 1*, Kultura Nova Foundation, Zagabria 2022

- Fràscà N., *L'Arte, all'ombra di un'altra luce. Viaggio nello Scarabocchio degli Adulti attraverso la Psiconologica*, Tipografia G. De Cristofaro, Formello 1998

- Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, Mondadori, Segrate 2017 (1816-1817)

- Haskell F., *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Einaudi, Torino 2019

(1962)

- Kim Y. Y., *Cross-cultural adaptation. An integrative theory*, Sage, New York 1995
- Lassels R., *The Voyage of Italy. Or, a complete journey through Italy. In two parts*, Hansebooks, Norderstedt, 2017 (1670)
- Lübbren N., *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910*, Manchester University Press, Manchester 2001
- Ostendorf Y., Tuerlings M., *On-Air: Reflecting on the Mobility of Artists in Europe*, Transartists, 2012
- Rilke R. M., *Worpswede*, Edizioni di Barbablù, Siena 1987 (1903)
- Serino A. (a cura di), *International Meeting of Residencies, 29th and 30th June 2015. Residencies as learning environments*, FARE, Milano 2015
- Simmel G., *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006 (1913)
- Id., *Sociologia*, Meltemi, Milano 2018 (1908).
- Vargas de Freitas Matias R., *International Artists-in-Residence 1990-2010. Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices*, Jyväskylä Studies in Humanities, Jyväskylä 2016
- Vidali P., *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*, Mimesis, Milano 2022
- Wieber S., *Martha Vogeler and the Worpswede Artists' Colony, 1894-1905*, in Herzog M. et al., *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2017.

- Williams M., *A Measure of Leaven: The Early Gregory Fellowships at the University of Leeds*, in M. Garlake (a cura di), *Artists and Patrons in Post-War Britain*, Routledge, Londra 2018

b) Residenze teatrali

- Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Franco Angeli, Milano 2011
- Artioli U., *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione*, Carocci, Roma 2014
- Aulenti G., Quadri F., Ronconi L., *Il laboratorio di Prato*, Ubulibri, Milano 1981
- Barba E., *La canoa di carta*, Feltrinelli, Milano 1981
- Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Edizioni di pagina, Bari 2014 (1985)
- Bentoglio A. (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, Le Lettere, Firenze 2013
- Biondi F., Donatini E., Guccini G. (a cura di), *Nobiltà e Miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2015
- Id. (a cura di), *Nobiltà e Miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2014-2015, secondo movimento*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2016
- Biondi F., Donati L. (a cura di), *Piccolo catalogo aggiornato delle residenze in Italia*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2022
- Id., *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2023
- Boldrini R., *Territori come scena. Progetti di residenze per il teatro: idee, visioni, tracce da Toscana, Piemonte, Puglia, Lombardia*, Titivillus, Pisa 2009
- Caporale M. et al. (a cura di), *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, Franco

Angeli, Milano 2022

- Cavaglieri L., *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, Dino Audino, Roma 2021
- Ciancarelli R., *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Bulzoni, Roma 2014
- Cruciani F., *Registi pedagoghi e comunità teatrali (e altri scritti)*, E & A, Roma 1995
- De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Bulzoni, Roma 2008 (1988)
- Id., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma 2018
- Ferrari F., *Intorno al palcoscenico. Storie e cronache dell'organizzatore teatrale*, Franco Angeli, Milano 2012
- Ferrone S., *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Settecento*, Einaudi, Torino 1993
- Id., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014
- Gallina M., *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Franco Angeli, Milano 2016 (2014)
- Ead., Ponte Di Pino O., *Oltre il Decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*, Franco Angeli, Milano 2016
- Laffi S., Maulini A. (a cura di), *Il territorio in scena. Dieci anni di residenze Etre*, Franco Angeli, Milano 2019

- Lehmann H. T., *Il teatro postdrammatico*, Cuepress, Bologna 2017 (1999)

- Locatelli S., *Teatro Pubblico Servizio? Studio sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano 2015

- Meldolesi C., Molinari R. M., *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Roma 2007

- Perrelli F., *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma Bari 2007

- Randi E., *Il teatro romantico*, Laterza, Roma-Bari 2016

- Schino M., Taviani F., *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982

- Ead., *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003

- Ead., *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari 2009

- Taviani F., *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1997

- Tessari R., *La Commedia dell'Arte*, Laterza, Roma-Bari 2013

- Tofano S., *Il teatro all'antica italiana*, Adelphi, Milano 2017 (1965)

c) Studi UE

- Amilhat Szary A. L. et al., *Artists Moving & Learning Project. European Report*, PACTE-CNRS e DEUSTO, 2011
- European Union, *I-Portunus. Final Report Annexes*, Publications Office of the European Union, Lussemburgo 2020
- Fraioli M., Janssens J., *Research Results of Perform Europe*, Perform Europe Publication, Bruxelles 2022
- Le Sourd M. (a cura di), *I-Portunus. Operational Study. Mobility Schemes for Artists and Culture Professionals in Creative Europe countries*, On The Move, 2019
- Open Method of Coordination, *Policy Handbook on Artists' Residencie*, European Union, 2014
- PPMI, KEA European Affairs, *The situation of theatres in the EU Member States. Final Report*, Publications Office of the European Union, Lussemburgo 2022
- Wiesand A. (a cura di), *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals. Final report*, ERICarts, 2008

d) Monitoraggi

- Bacchella U., Carnelli L. (a cura di), *Monitoraggio e valutazione delle Residenze Teatrali in Puglia*, Fondazione Fitzcarraldo, 2011

- Dal Pozzolo L. (a cura di), *Monitoraggio per l'attività delle Residenze Artistiche. Mappatura delle Residenze Artistiche e dei Progetti di Residenza*, Fondazione Fitzcarraldo, 2016

- Id., *Monitoraggio Residenze Artistiche. Biennio 2016-2017*, Fondazione Fitzcarraldo, 2018

- Id., *Monitoraggio Residenze Artistiche. Annualità 2018*, Fondazione Fitzcarraldo, 2021

- Id., *Monitoraggio Residenze Artistiche. Triennio 2018-2020: seconda e terza annualità*, Fondazione Fitzcarraldo, 2021

e) Articoli

- Barba E., *Terzo Teatro*, in «International Theatre Information», Unesco, Parigi 1976
- Bevione L., Camaldo A. (a cura di), *Dossier. Residenze Teatrali*, in «Hystrio», n. 1, 2013
- Boldrini R., *Residenze come soggetto, istanza riformatrice e non funzione marginale, eccezione del sistema teatrale*, in «Ateatro», n. 158, 2016
- Carlini C., Fremder S., *Le residenze teatrali tra entusiasmi e perplessità. Appunti dal convegno di Ivrea, 12-13 novembre 2009*, in «Ateatro», n. 124, 2009
- Gallina M., *All'origine dei Circuiti regionali: dal decentramento al riequilibrio territoriale*, in «Ateatro», n. 192, 2024
- Giovannelli M., *Una scena da riscrivere insieme. Il Laboratorio di Prato (1976-78)*, in «Versants. Revista suiza de literaturas romanica», n. 2, 2023
- Gussow M., *To Peter Brook Audience is a Partner*, New York Times [New York, NY], New York Times Archives, 28 settembre 1973
- Imre Z., *Nations, Identities and Theatres: Reflections on the concepts of National Theatre in Europe*, in «Hungarian Studies», n. 21, 2007
- Irby B. J., *Editor's Overview: Differences and similarities with Mentoring, Tutoring and Coaching*, in «Mentoring & Tutoring: Partnership in Learning», n. 26, 2018
- Mango L., *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, in «Culture teatrali», n. 13, 2005
- Mariani L., Taviani F. (a cura di), *Scritti rari di Claudio Medolesi. Dossier*, in «Teatro e Storia», n. 2, 2010

- Meldolesi C., *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, 1984

- Nattino L., *BPSUD Le residenze: il convegno di Torino. Il report del convegno e la relazione*, in «Ateatro», n. 104, novembre 2006

- Quadri F., *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966

- Id., *Nello spazio dell'ambiguità. Intervista con Gae Aulenti*, in «Il Patalogo», n. 1, 1979

- Jackson K., *The Problem with Steel: Garth Evans' Placement with the British Steel Corporation (1968–71)* in «Open Library of Humanities», n. 6, 2020

- Prujit H. D., *The logic of urban squatting*, in «International Journal of Urban and Regional Research», n. 37, 2013

- Taviani F., *Introduzione n. 11 alla Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», n. 36, 2015

- Zappareddu P. (a cura di), *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, 1974

f) Pubblicazioni online

- Alexander L. et al., *Artist Residencies: A Question of Time*, ArtsEverywhere, 2017, <https://www.artseverywhere.ca/residency-unlimited-3/>
- Enciclopedia Treccani online, *Potestà legislativa regionale*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/potesta-legislativa-regionale/>
- Enciclopedia Treccani online, *Principio di sussidiarietà. Diritto amministrativo* <https://www.treccani.it/enciclopedia/principio-di-sussidiarieta-diritto-amministrativo/>
- Leo R., *Professione dramaturg. Intervista a Gaia Clotilde Chernetich*, in «Banquo magazine», 2022 <https://www.banquo.it/teatro/2022/01/18/professione-dramaturg>
- Lesser C., *11 of the World's most Unusual Artist Residencies*, Artsy, 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-of-the-world-s-most-unusual-artist-residencies>
- Müller N., *Amsterdam. Counting or Precarious Blessing?* in Alexander L. et al., *Artist (Residency) and the City*, ArtsEverywhere, 2017, <https://www.artseverywhere.ca/artist-residency-and-the-city/>
- Rosato O., *Concedere tempo. La residenza artistica targata Settimo Cielo*, in «Theatron 2.0», 2020, <https://webzine.theatronduepuntozero.it/concedere-tempo-la-residenza-artistica-targata-settimo-cielo/>

g) Piattaforme online

- Artist Communities Alliance, <https://artistcommunities.org/>
- On The Move, <https://on-the-move.org/>
- Perform Europe, <https://performeurope.eu/>
- Res Artis, <https://resartis.org/>
- Transartists, <https://www.transartists.org/en>

h) Documenti d'archivio

- Centro di Residenza della Regione Toscana, *Bando "Residenze Digitali"*, <https://www.residenzedigitali.it/>

- Conferenza Permanente per i Rapporti tra lo Stato, le Regioni e le Province Autonome di Trento e Bolzano, *Intesa in attuazione delle disposizioni dell'articolo 45 "Residenze" del decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo del 1 luglio 2014 recante "Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1895, n.163 (Repertorio n. 191/CSR, 18 dicembre 2014)*

- Id., *Progetto Triennale 2015-2017 ai sensi dell'Intesa Stato-Regioni sancita il 18 dicembre 2014 in attuazione dell'articolo 45 del D.M. 1 luglio 2014*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/art-45-residenze/>

- Id., *Accordo di programma triennale 2015-2017, in attuazione art.45 del D.M. 1 luglio 2014*, <https://www.residenzeartistiche.it/normativa/>

- Id., *Intesa ai sensi dell'articolo 8, comma 6, della legge 5 giugno 2003, n. 131, tra il Governo le Regioni e le Province autonome di Trento e Bolzano su obiettivi e finalità degli accordi di programma, in attuazione delle disposizioni dell'articolo 43 "Residenze) del decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo n. 332 del 27 luglio 2017 (Repertorio n. 155/CSR, 21 settembre 2017)*

- Id., *Accordo di programma interregionale triennale 2018-2020, in attuazione art. 43 del D.M. n. 332 del 27 luglio 2017*, <https://www.residenzeartistiche.it/normativa/>

- Id., *Intesa, ai sensi dell'articolo 8, comma 6, della legge 5 giugno 2003, n. 131, tra il Governo, le Regioni e le Province autonome di Trento e Bolzano su obiettivi e finalità degli accordi di programma, in attuazione delle disposizioni dell'articolo 43 "Residenze" del decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo n. 332 del 27 luglio 2017 e ss.mm (Repertorio n.*

224/CSR, 3 novembre 2021)

- Id., *Schema di Accordo di programma interregionale allegato all'Intesa 2022-2024 in attuazione dell'articolo 1, comma 2 dell'intesa prevista dall'articolo 43 del D.M. 27 luglio 2021 e ss.mm.*, <https://www.residenzeartistiche.it/normativa/>
- Direzione del Teatro Pubblico Pugliese, *Avviso pubblico di manifestazione di interesse. Progetti di Residenze teatrale in Puglia*, Bari, 7 marzo 2008, in R. Boldrini, *Territori come scena. Progetti di residenze per il teatro: idee, visioni, tracce da Toscana, Piemonte, Puglia, Lombardia*, Titivillus, Pisa 2009
- Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo, *Linee guida poste a fondamento dei protocolli d'intesa tra Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo e Regioni, per la realizzazione del progetto di promozione dello spettacolo dal vivo Teatri del Tempo Presente*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/categorie-allegati/teatri-del-tempo-presente/>
- La Corte Ospitale, *Bando "Eretici"*, <https://corteospitale.org/site/category/eretici/eretici-2024/>
- Id., *Bando "Forever Young"*, <https://corteospitale.org/site/category/forever-young/forever-young-2023-24/>
- Martinelli T., *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, Comiorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese et Latina, Conduzier de Comediens, Connestable de Messieurs les Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux. Arlechin. Imprimé delà le bout du monde*, [1601], Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des livres rares, RES-Y2-922
- Nichols K., Trask S., *Testamentary agreement*, in *Yaddo Records 1870-1980*, [1900], The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, box. 197
- Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Patto per le Attività Culturali di Spettacolo tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, le Regioni, le Province Autonome, le Province ed i*

Comuni, https://www.regioni.it/PROTOCOLLI_archivio/25_01_07_patto_attiv_culturali_Spettacolo.pdf

- Ministero della Cultura, *Relazione FUS*, in Id., Osservatorio dello Spettacolo, *Relazioni sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello Spettacolo*, <https://spettacolo.cultura.gov.it/osservatorio-dello-spettacolo/relazioni-al-parlamento/>

- Residenze Artistiche Toscane, *Bando "Toscana Terra Accogliente"*, <https://www.residenzeartistiche toscane.it/>

- Residenze Artistiche, *Residenze: un bene comune. VI Incontro Nazionale delle Residenze Artistiche. Gorizia, 27 e 28 ottobre 2021. Report Tavolo 1: "Ruolo delle residenze nel sistema dello spettacolo dal vivo e tutela del lavoro degli artisti"*, <https://www.residenzeartistiche.it/incontri-interregionali/6-incontro-nazionale-dei-titolari-di-residenze-artistiche/>

- Teatro del Carro, *Bando "Migramenti"*, <https://www.teatrodelcarro.it/>

- Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richardson, *Tracing Roads Across. Program brochure*, in K. Salata, *The Poetics of the Encounter: Grotowski's Living Legacy*, in A. Attisani (a cura di), *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, Accademia University Press, Torino 2012

i) Normative regionali

- Piemonte. Legge regionale n. 68 del 30 maggio 1980. *Norme per la promozione delle attività del teatro di prosa* (B.U. n. 24, 11 giugno 1980)

- Friuli Venezia-Giulia. Legge regionale n. 68 dell'8 settembre 1981. *Interventi regionali per lo sviluppo e la diffusione delle attività culturali* (B.U. n. 81, 8 settembre 1981)

- Veneto. Legge regionale n. 52 del 5 settembre 1984. *Norme in materia di promozione e diffusione di attività artistiche, musicali, teatrali e cinematografiche* (B.U. n. 41, 7 settembre 1984)

- Lombardia. Legge regionale n. 9 del 26 febbraio 1993. *Interventi per attività di promozione educativa e culturale* (B.U. n. 9, 2 marzo 1993)

- Lombardia. Legge regionale n. 35 del 29 aprile 1995. *Interventi della Regione Lombardia per la promozione, il coordinamento e lo sviluppi di sistemi integrati di beni e servizi culturali* (B.U. n. 18, 4 maggio 1995)

- Emilia Romagna. Legge regionale n. 13 del 5 luglio 1999. *Norme in materia di spettacolo* (B.U. n. 86, 5 luglio 1999)

- Toscana. Legge regionale n. 45 del 28 marzo 2000. *Norme in materia di promozione delle attività nel settore dello spettacolo in Toscana* (B.U. n. 16, 7 aprile 2000)

- Piemonte. Legge regionale n. 10 del 31 luglio 2001. *Regolamento a favore degli interventi a sostegno delle attività teatrali di cui alla legge regionale 30 maggio 1980, n. 68* (B.U. b. 32, 8 agosto 2001)

- Calabria. Legge regionale n. 3 del 9 febbraio 2004. *Norme per la programmazione e lo sviluppo regionale dell'attività teatrale* (B.U. n. 2, 31 gennaio 2004)

- Puglia. Legge regionale n. 6 del 29 aprile 2004. *Norme organiche in materia di spettacolo e norme*

di disciplina transitoria delle attività culturali (B.U. n. 53, 30 aprile 2004)

- Umbria. Legge regionale n. 17 del 6 agosto 2004. *Norme in materia di spettacolo* (B.U. n. 34, 18 agosto 2004)

- Liguria. Legge regionale n. 34, 31 ottobre 2006. *Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo dal vivo* (B.U. n. 16, 2 novembre 2006)

- Campania. Legge regionale n. 6 del 15 giugno 2007. *Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo* (B.U. n. 41, 23 luglio 2007)

- Provincia Autonoma di Trento. Legge provinciale n. 15 del 3 ottobre 2007. *Disciplina delle attività culturali* (B.U. n. 42, 16 ottobre 2007)

- Marche. Legge regionale n. 11 del 3 aprile 2009. *Disciplina degli interventi regionali in materia di spettacolo* (B.U. n.34, 9 aprile 2009)

- Toscana. Legge regionale n. 21 del 25 febbraio 2010. *Testo unico delle disposizioni in materia di beni, istituti e attività culturali* (B.U. n. 12, 3 marzo 2010)

- Friuli Venezia-Giulia. Legge regionale n. 16 del 11 agosto 2014. *Norme regionali in materia di attività culturali* (B.U. n. 47, 29 novembre 2014)

- Lazio. Legge regionale n. 15 del 29 dicembre 2014. *Sistema cultura Lazio: Disposizioni in materia di spettacolo dal vivo e di promozione culturale* (B.U. n. 104, 30 dicembre 2014)

I) Normative nazionali

- Decreto legge n. 62 del 20 febbraio 1948. *Disposizioni a favore del teatro* (G.U. n. 47, 25 febbraio 1948)

- Decreto presidenziale del 12 ottobre 1983. *Istituzione della Conferenza Stato-regioni* (G.U. n. 300, 2 novembre 1983)

- Legge n. 163 del 30 aprile 1985. *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo* (G.U. n. 104, 4 maggio 1985)

- Decreto legislativo del 16 dicembre 1989. *Riordinamento delle funzioni della Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano e degli organismi a composizione mista Stato-Regioni, in attuazione dell'art. 12, comma 7, della legge 23 agosto 1988, n. 400.* (G.U. n. 1, 2 gennaio 1990)

- Legge n. 218 del 30 luglio 1990. *Disposizioni in materia di ristrutturazione e integrazione patrimoniale degli istituti di credito di diritto pubblico* (G.U. n. 182, 6 agosto 1990)

- Decreto presidenziale del 2 luglio 1996. *Istituzione della Conferenza Stato-Città e autonomie locali* (G.U. n. 21, 27 gennaio 1997)

- Legge n. 59 del 15 marzo 1997 (Bassanini semel). *Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della pubblica amministrazione* (G.U. n. 63, 17 marzo 1997)

- Disegno di Legge del 18 marzo 1997. *Disciplina generale dell'attività teatrale* (Atto parlamentare n. 3433)

- Legge n. 127 del 15 maggio 1997 (Bassanini bis). *Misure urgenti per lo snellimento dell'attività amministrativa e dei procedimenti di decisione e controllo* (G.U. n. 113, 17 maggio 1997)

- Decreto legislativo del 28 agosto 1997. *Definizione ed ampliamento delle attribuzioni della Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano ed unificazione, per le materie ed i compiti di interesse comune delle regioni, delle province e dei comuni, con la Conferenza Stato-Città ed autonomie locali* (G.U. n. 202, 30 agosto 1997)
- Legge n. 191 del 16 giugno 1998 (Bassanini ter). *Modifiche ed integrazioni alle leggi 15 marzo 1997, n. 59, e 15 maggio 1997, n. 127, nonché norme in materia di formazione del personale dipendente e di lavoro a distanza nelle pubbliche amministrazioni. Disposizioni di edilizia scolastica* (G.U. n. 142, 20 giugno 1998)
- Decreto ministeriale n. 470 del 4 novembre 1999. *Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla l. 30 aprile 1985, n. 163* (G.U. n. 293, 15 dicembre 1999)
- Legge costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001. *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione* (G.U. n. 248, 24 ottobre 2001)
- Decreto legge n. 24 del 18 febbraio 2003. *Disposizioni urgenti in materia di contributi in favore delle attività di spettacolo* (G.U. n. 40, 18 febbraio 2003)
- Decreto ministeriale del 27 febbraio 2003. *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore di attività teatrali*, (G.U. n. 76, 1 aprile 2003)
- Legge n. 131 del 5 giugno 2003. *Disposizioni per l'adeguamento dell'ordinamento della Repubblica alla Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3* (G.U. n. 132, 10 giugno 2003)
- Decreto ministeriale del 12 novembre 2007. *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla Legge n. 163, 30 aprile 1985* (G.U. n. 9, 11 gennaio 2008)
- Decreto-legge n. 91 dell'8 agosto 2013. *Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo* (G.U. n. 186, 9 agosto 2013)

- Legge n. 112 del 7 ottobre 2013. *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, recante disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo* (G.U. n. 236, 8 ottobre 2013)

- Decreto ministeriale del 1 luglio 2014. *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163* (G.U. n. 191, 19 agosto 2014)

- Decreto ministeriale del 27 luglio 2017. *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163* (G.U. n. 242, 16 ottobre 2017)

- Legge n. 175 del 22 novembre 2017. *Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia* (G.U. n.289, 12 dicembre 2017)

- Legge n. 106 del 15 luglio 2022. *Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo* (G.U. n. 180, 3 agosto 2022)