



Report Incontro sulla Drammaturgia Contemporanea

14/15 luglio 2025 - Kilowatt Festival

L'incontro sulla drammaturgia contemporanea, organizzato da **Theatron 2.0 / Omissis** e **Kilowatt Festival**, in collaborazione con **Riccione Teatro**, **NDN- Network Drammaturgia Nuova** e **Outis - Centro nazionale di drammaturgia contemporanea**, ospitato dal Festival Kilowatt di Sansepolcro il **14 e il 15 luglio 2025**, è stato concepito come un momento di riflessione collettiva dedicato all'analisi dello stato di salute della drammaturgia in Italia.

La due giorni ha rappresentato uno snodo fondamentale del percorso di ricerca partecipata, avviato nel 2023 da un gruppo di autrici e autori riunitisi in seno al progetto **Omissis-Osservatorio drammaturgico**, curato da Theatron 2.0, volto a indagare la condizione di lavoro di chi scrive per la scena. Negli scorsi mesi, la ricerca si è formalizzata in un questionario, diffuso tra i professionisti e le professioniste del settore, che articola in forma di domande alcuni aspetti salienti dei rapporti professionali vigenti al fine di portarli all'attenzione delle istituzioni e avviare un processo di superamento delle criticità. Le risposte raccolte (oltre 200), rappresentano un primo campione di dati, oggetto di un'analisi guidata dal **linguista e data stuart Dario Del Fante**, coadiuvato da drammaturghe e drammaturghi. I primi esiti della ricerca, i cui risultati definitivi saranno pubblicati da Theatron 2.0 e messi a disposizione dell'intera comunità artistica, sono stati presentati nel corso dell'incontro fornendo una base comune di discussione.

Per facilitare lo scambio e favorire un confronto orizzontale, gli incontri sono stati costruiti in forma laboratoriale e articolati in **due tavoli di lavoro**.

Il **tavolo 1**, moderato dalla drammaturga **Eliana Rotella** e da **Simone Corso** (Outis - Centro Nazionale di Drammaturgia), ha preso in esame gli esiti del questionario e affrontato lo specifico artistico della produzione drammaturgica, intrecciando la ricerca avviata da Omissis con quella di Outis che si interroga, a partire da matrici storiche e lessicali, sulla funzione della drammaturgia e sul ruolo del drammaturgo e della drammaturga nel contesto contemporaneo;

Il **tavolo 2**, moderato dal giornalista **Andrea Pocosgnich** (Teatro e Critica), ha approfondito le dinamiche di sistema entro cui si posiziona la scrittura per la scena, a partire da alcuni temi cardine: formazione drammaturgica, emersione artistica, internazionalizzazione, produzione e sostegno alla produzione, distribuzione e circuitazione.

L'incontro sulla drammaturgia contemporanea si è tenuto alcuni giorni dopo la pubblicazione degli organismi e dei progetti ammessi al sostegno ministeriale, che ha sottolineato la fragilità del settore della cultura e delle arti performative. Di tale vulnerabilità abbiamo scelto di tenere conto, ribadendo l'urgenza di creare e consolidare alleanze tra quanti e quante credono nell'importanza di continuare a cooperare per generare possibilità, con lo scopo di **avviare un processo di superamento collettivo delle difficoltà**, che sia di slancio per l'ideazione di nuove proposte, pratiche e modelli.

REPORT TAVOLO 1

Moderazione:

Simone Corso

Eliana Rotella

Partecipanti:

Chiara Arrigoni, Elvira Buonocore, Mariasole Brusa, Dario Del Fante, Tolja Djokovic, Stefano Fortin, Lucia Franchi, Jacopo Giacomoni, Dino Lopardo, Federico Malvaldi, Vincenzo Politano, Alessandro Sesti, Marco Trotta.

1. INTRODUZIONE E CONTESTO DELL'INCONTRO

La discussione prende avvio dalla presentazione dell'attività dell'associazione Outis (quale moderatrice del tavolo) che, rispetto a quella del passato, vuol concentrarsi non tanto sul supporto alla produzione teatrale - o **materiale** del teatro - quanto sulla promozione di tutti quei processi e quelle pratiche **invisibili** che successivamente, per vie eterogenee, portano a un evento performativo. La collaborazione con Theatron 2.0

nell'ambito di Omissis - Osservatorio Drammaturgico che ha portato alla curatela dell'incontro, si inserisce in tale solco di indagine.

2. DEFINIZIONE E PROSPETTIVE SULLA DRAMMATURGIA

Si dà quindi reale avvio al dibattito partendo dal rilevare una certa difficoltà di inquadramento (e quindi differenziazione) tra i ruoli del/la dramaturg e del/la drammaturgo/a. Esplicando entrambi una funzione **drammaturgica** all'interno dei processi di creazione teatrale, appare utile partire proprio dal cercare di inquadrare il campo di azione di queste due figure.

Il primo input che viene dato alla discussione è quindi quello di provare a rispondere alla domanda: **Che cos'è la drammaturgia?**

Le prime risposte emergono dal ricavare dalle proprie esperienze delle iniziali concettualizzazioni:

- Partendo dalla danza, identificata come "organizzazione del movimento", la drammaturgia può essere identificata come l'**organizzazione della parola**;
- Da un punto di vista curatoriale (ovvero di chi opera nel campo della programmazione delle arti performative) la drammaturgia è una parola trasversale che può essere inquadrata come **tutto ciò che ha a che fare con un rapporto**;
- Un altro punto di vista emerge dalla differenziazione tra *drammaturgia* e *narrativa* (o letteratura): la drammaturgia viene contornata come **una scrittura per l'azione**, una scrittura utile a mettere in uno spazio un'azione, un accadimento;

Dopo questo iniziale excursus la discussione viene tralata su un altro aspetto di questa domanda; se per i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo questo termine acquisisce di volta in volta delle differenziazioni, ciò che appare cruciale è il riuscire a comunicare fuori dalla cornice teatrale il significato di Drammaturgia e la funzione dei lavoratori e delle lavoratrici che lavorano all'interno di quest'ambito. Provare a rispondere a questa domanda, quindi, fa il paio con *come si vuol essere visti/e da fuori*. La risposta più immediata traccia i contorni di una professione dedita alla **scrittura per il teatro**;

Facendo seguito a questo la discussione va focalizzandosi sull'autore/autrice teatrale, e taluni rilevano come tale profilo, nel contesto lavorativo e culturale italiano, **non esista** finché i testi che vengono prodotti non sono altresì rappresentati. In questo senso, l'autore/autrice è spesso anche colui/colei che opera uno sforzo accessorio per portare in scena il suo testo e quindi il suo operare travalica il concetto di drammaturgia quale semplice "scrittura per la scena" andando a interessarsi anche di **drammaturgia sonora e drammaturgia della luce**; in tal modo il ruolo dell'autore/autrice teatrale va a mischiarsi a quello del/la regista e spesso anche a quello del performer. Creando un

collante con ciò che è stato introdotto prima, questo discorso non può quindi che portare a affrontare la questione di come viene intesa la **produzione teatrale italiana contemporanea**;

Da qui emergono diverse considerazioni a bocca di alcuni partecipanti al tavolo:

1. la drammaturgia in quanto testo scritto quindi non esiste se non portata in scena o la sua esistenza è già data dal suo essere letta? La drammaturgia in quanto testo viene letta? Come? In che contesti?
2. Rilevando la compartecipazione di diverse drammaturgie a uno stesso fatto teatrale (drammaturgia in quanto parola scritta, luce, suono, corpo), la regia può essere intesa allora come **l'organizzazione delle drammaturgie** che compartecipano a uno stesso processo?

Viene messo l'accento anche su chi opera nel campo della drammaturgia in **assenza di parole** da parte di chi opera e lavora nel campo del **teatro di figura**. Nei processi di produzione infatti viene **scritto molto testo**, ma questo testo non nasce per essere letto o interpretato in senso tradizionale, ergo **la sua funzione rimane certamente drammaturgica**, ma spogliata di un'effettiva «spendibilità» immediata.

A questo segue che nel frame di un lavoro nel campo del **teatro-danza**, la figura del dramaturg e del drammaturgo si contaminano proprio in una ricerca che partendo dalle parole arriva ad eliminarle quasi del tutto nel momento di presentazione del lavoro di fronte a un pubblico; per sintetizzare si potrebbe dire che **la drammaturgia è la pratica di organizzare un pensiero creativo in delle forme di racconto dalle grammatiche differenti**;

- Riemerge l'idea che anche la programmazione di un festival è drammaturgia, facendo dialogare, facendo convergere diversi racconti in un'unica narrazione;

3. COMUNICAZIONE ESTERNA E RICONOSCIMENTO PROFESSIONALE

Da qui, **fare drammaturgia** viene inquadrata come la ricerca un aggancio col «fuori», nel cercare dei dispositivi che creino dei ganci col «fuori»;

Come a tirare una summa su quanto detto e riprendendo il primo movimento che ha dato avvio alla discussione, la drammaturgia potrebbe essere intesa come **organizzazione del logos**, quindi l'organizzazione dei vari linguaggi che si attivano all'interno di uno stesso frame;

Da qui la discussione riprende una questione precedentemente sollevata rispetto alla "funzione" dei testi teatrali al di là del loro essere tradotti in scena: viene portato in campo l'esempio di Ommissis (progetto che raccoglie diversi testi teatrali di giovani autori e autrici contemporanei/e italiani/e) e di come spesso i testi possano essere anche captati da altri ambiti oltre quello strettamente legato alla produzione teatrale come, ad esempio, nelle scuole (dove alcuni testi sono stati oggetto di letture e discussioni in classe) e nel campo dell'editoria (un testo che viene pubblicato si fa anche testimonianza di un periodo storico, di una precisa cornice socio-culturale);

- Da qui viene quindi rilevato un aspetto della scrittura per il teatro che è quello di **tracciare un'azione in potenza che lascia spazio al farsi di quell'azione** (attraverso la filtrazione registica, di lettura scenica, ecc.)

4. DRAMMATURGIA COME STRUTTURA IN TRASFORMAZIONE

A questo punto, rilevato che la discussione sembra essere arrivata a una sua naturale evoluzione, viene proposto un nuovo input che scava ulteriormente dentro quella prima questione: **Un testo teatrale è già una drammaturgia? (La drammaturgia precede l'evento performativo? La drammaturgia è l'evento performativo? La drammaturgia succede all'evento performativo?)**

- A questa serie di domande viene proposto un appunto: se la risposta venisse da questo tavolo sarebbe un conto, se venisse da Carmelo Bene sarebbe un altro conto, se venisse da un light-designer sarebbe un altro ancora. In questo senso, l'emersione della discussione non può che prendere come punto di vista quello della maggior parte dei professionisti e lavoratori presenti, ovvero quello degli **autori e delle autrici teatrali**; in molte risposte ascoltate precedentemente infatti, il focus verteva molto più su una **drammaturgia intesa dal punto di vista del dramaturg**, quindi intesa nella sua totalità plurale. Provando a rispondere invece a questa specifica domanda, se si avvicina, per accostamento, il testo teatrale a una sceneggiatura cinematografica se ne può ricavare una prima risposta: **la drammaturgia è una struttura** e dal punto di vista della pratica teatrale italiana, molta di questa primaria struttura è una **struttura verbale**, quindi, in qualche modo, un testo teatrale può essere inteso già come una drammaturgia;

Una sintesi che se ne ricava è quindi quella che la drammaturgia si può identificare come una **struttura verbale d'origine che non necessariamente si presenta verbale nel risultato**;

Ulteriormente: **la struttura finale può assolutamente non coincidere con la struttura di partenza**;

- Si prova a riflettere sul significato dell'aggettivo *finale*, cioè finale per chi? **Dove si compie questa finalità? Nel prodotto? Nell'accadere di fronte a un pubblico? Nella mente degli spettatori e delle spettatrici a fine spettacolo?**

5. QUESTIONI PRODUTTIVE, COSCIENZA DI CLASSE E PROPOSTE

Senza che questo aspetto possa essere approfondito, la discussione vira drasticamente su come gli autori e le autrici possano proporsi alle produzioni per avere prodotto il loro testo; si rivela perciò una scarsa partecipazione attiva delle giovani autrici e dei giovani autori a creare network.

Una possibile risposta viene centrata su una scarsa autocoscienza da un punto di vista **di classe e di diritti** da parte dei drammaturghi e delle drammaturghe; quindi una difficoltà nel riconoscersi quale lavoratore/lavoratrice.

Da qui si rivela una divergenza tra quello che è il “viaggio di un autore/autrice” che si definisce artisticamente all’interno di una poetica che spesso non è educato/a al contesto di produzione e lavoro, e quindi a una coscienza del proprio collocamento; Questa scarsa educazione si ritrova già nelle scuole di formazione (dove si è educati a mandare dei pitch o delle brevi presentazioni - quindi carato più su una dinamica di mera produzione -) e si completa nei rapporti con i produttori (che richiedono esattamente la stessa cosa).

Si rivela la mancanza di avere **dei dialoghi tra autori ed enti di produzione/programmazione che siano di carattere collaborativo e artistico**; tale mancanza si è andata poi a colmare con una collaborazione dal basso tra i vari giovani professionisti che operano nel campo della scrittura per il teatro;

Dal punto di vista dell’ente, viene reclamata una difficoltà a smistare migliaia di proposte contemporaneamente.

Viene rilevata la virtuosità del progetto Omissis che ha generato una rete di drammaturghi/drammaturghe e che, in questo senso, va a ricoprire quindi un ruolo di intermediazione tra la classe di lavoratori e gli enti di produzione; **viene quindi rilevata una quasi assenza di progetti o enti di intermediazione (sia formativa che artistica che produttiva) che accompagnino il percorso di filiera degli autori/autrici e così dei dramaturg.**

6. MACRO E MICRODRAMMATURGIA

Da qui vengono proposti due altri input che sembrano ricavarsi proprio naturalmente dalla discussione: **si può lavorare drammaturgicamente in relazione agli enti produttivi o di programmazione (da ricollegare al concetto di Macro-drammaturgia)? La ricerca teatrale esiste solo in quanto finalizzata alla produzione (e quindi da ricollegare al concetto di Micro-drammaturgia)?**

- Viene richiesto un chiarimento sul termine “ricerca” che va inquadrata come tutto il lavoro invisibile che occupa tempo e spazio e che altro non è che uno sprofondare dentro un certo tipo di argomento o di relazione con un ente da cui i processi (e poi i prodotti) possono prendere avvio;

Viene affinata la domanda iniziale: **gli autori, le autrici, i dramaturg (o più in generale i creativi del teatro e delle performing arts) possono informare la pratica curatoriale in una logica di scambio orizzontale? Perché il dato che emerge è che il sistema di produzione e di programmazione teatrale contemporaneo imprima invece una verticalità alla prassi; le decisioni artistiche vengono spesso prese “su un piano diverso” rispetto alle istanze di ricerca di autori/autrici, dramaturg, registi e creativi.**

- Emergono esperienze che raccontano la ricerca di autori e autrici: la ricerca va intesa anche come scrittura di un testo che non porta necessariamente alla produzione, ma si inquadra più come una tappa nel percorso di un autore/autrice («si scrive un testo per scrivere meglio quello dopo»)
- Vengono alle luce anche delle pratiche che arrivano dall'estero: è frequente che in Regno Unito ci siano delle operazioni di scouting da parte dei teatri che sono alla ricerca di nuove voci; si rivela quindi come sia il sistema nella sua interezza che deve essere implementato, modificato;
- Il sistema attuale, come viene implicitamente confermato dagli operatori presenti, **risulta carato su pratiche informali** come interloquire personalmente con direttori/direttrici e curatori/curatrici, frequentare le stagioni o i festival non solo in quanto spettatori, ma anche come professionisti, auto-promuovendosi.

Viene così ricollocato il centro della discussione sulla ricerca teatrale, ovvero su come quella ricerca è stata sostenuta al di là della produzione del “dato testo”; il questionario di ricerca proposto da Ommissis verte anche in questo senso, nel cercare di rilevare quali sono le pratiche di accompagnamento e sostegno (se esistono) al di là di quelle produttive:

- Gli unici progetti che vengono rilevati nel contesto italiano e che offrono un supporto per la scrittura (e quindi anche per la fase di ricerca) per drammaturghi e drammaturghe sono **Futuro Passato** (dell'Associazione Tinaos) e **il bando Drammaturgia della Biennale di Venezia**;
- La discussione ritorna sulla questione meramente produttiva e quindi su come un testo arriva alla produzione (e non solo progetti che supportano il processo e la residenza teatrale).

Viene introdotta la questione economica nel discorso: il lavoro artistico viene supportato da altre fonti di guadagno, da lavori di affiancamento a quello artistico; quest'aspetto permette una libertà di ricerca che fa sì che si possa **scegliere su cosa fare ricerca drammaturgica** al di là di quello che viene **richiesto dal mercato e dagli enti che detengono potere economico (e quindi di produzione e di programmazione)**. Questo ovviamente va a discapito del privato, dell'aver sempre più ridotti gli spazi e i tempi per la vita privata;

7. DRAMMATURGIA COME ORGANIZZAZIONE DELLE AZIONI TRA SISTEMA E PRODUZIONE

Vengono tirate le somme intorno a questo primo giorno:

La riflessione che si è cercato di proporre intendeva ragionare sul termine **Drammaturgia** traducendolo direttamente dal greco nel suo possibile significato di “lavoro-sulle-azioni” o “azioni-a-lavoro”. In questo senso va discostandosi dal carattere

meramente artistico e/o creativo per provare a interpretare la pratica drammaturgica come il tipo di lavoro che tra il macro-contesto del sistema teatrale e il micro-contesto della singola produzione va inevitabilmente ad emergere (più o meno consapevolmente). La questione produttiva, che appare focale al culmine della discussione, potrebbe essere inquadrata dentro il tipo di sistema e quindi di **azione richiesta** ai vari lavoratori dello spettacolo chiamati a interpretare un ruolo che (tranne rari casi virtuosi) è definito dall'alto, dai regolamenti regionali e nazionali (che vanno intesi macro-drammaturgicamente). Si può imprimere un'azione diversa che cerchi invece nel dialogo tra professionisti ed enti la sua marca drammaturgica? Si possono considerare i ruoli di intermediazione (primo fra tutti **il/la dramaturg** e a seguire i progetti nati per il supporto della creatività emergente) come fautori di tale approccio drammaturgico, ovvero, com'è emerso, di **organizzazione delle azioni**?

8. ANALISI DEL QUESTIONARIO E DIVARIO TRA OFFERTA E DOMANDA

Il secondo giorno parte dall'analisi dei risultati del questionario che è stato proposto alla categoria degli autori e delle autrici teatrali. Una delle caratteristiche principali che ne emerge è un forte divario tra offerta e domanda. **Il sistema non riesce ad assorbire la quantità di professionisti formati e potenzialmente disposti al lavoro.** È necessario che la discussione, quindi, possa tenere conto e traccia anche di questo, oltre che della prospettiva e dei desideri dei vari lavoratori e lavoratrici dello spettacolo.

9. IL SISTEMA DELLE RESIDENZE: FUNZIONI, POTENZIALITÀ E CRITICITÀ

Riprendendo il filo del lavoro svolto il giorno precedente, è emersa la domanda se le **residenze di scrittura** abbiano un valore non solo come sostegno economico agli autori, ma anche come strumento di produzione artistica. Una residenza, infatti, implica un rapporto diretto con il territorio, favorisce lo sviluppo creativo in situ e promuove un dialogo attivo con la comunità di riferimento.

Viene data una rapida prospettiva conoscitiva sul sistema delle residenze che non vanno inquadrare dentro la cornice degli enti di produzione (i budget destinati ai progetti non sono quindi dei budget destinati alla produzione di uno spettacolo/performance). Le residenze pagano quindi in sede (vitto, alloggio, trasporto, supporto tecnico, comunicazione);

Una proposta che viene avanzata per implementare tale sistema è proprio quella che sembra emersa il giorno precedente: **il sistema delle residenze può andare ad occupare quel ruolo di intermediazione di filiera che sembra manchevole nel sistema teatrale** (creare momenti di formazione per gli artisti, consorzi di produzione e di distribuzione - anche solo su piano locale - e generare generalmente quella cornice di sviluppo orizzontale tra artista e ente); riconoscendo nelle residenze quel ruolo periferico di sistema, la residenza in questo senso potrebbe diventare il primo ancoraggio al sistema di produzione e programmazione;

A questo si aggiunge la considerazione iniziale, ovvero quella che verte sulla disponibilità economica di cui tali strutture dispongono; viene introdotto il concetto di **lotta di classi**, ovvero come la richiesta di diritti e tutele per autori e autrici debba essere accompagnata a quella di molti altri e altre all'interno e fuori dalla filiera. In tal modo, si prospetta l'idea di poter far leva su una riconoscibilità socio-culturale cui segue un'altrettanta riconoscibilità economica;

10. RUOLO MARGINALE DELL'AUTORE/A E POSIZIONAMENTO DI CATEGORIA

Da qui la discussione va a ricadere sul ruolo dell'autore e dell'autrice teatrale che viene comunque individuato come marginale al discorso produttivo italiano che, dall'altro lato, premia maggiormente la messa in scena di grandi opere del passato piuttosto che le nuove scritture;

È stato quindi chiarito che gli incontri di questo tavolo fossero inizialmente destinati a un gruppo ristretto di autori e autrici, al quale si sono successivamente aggiunte altre professionalità. L'idea originaria era infatti quella di giungere a un "posizionamento di categoria", sia sul piano lessico-culturale sia su quello giuslavoristico. Per questo motivo, si è deciso di rimandare a future discussioni interne al gruppo degli autori e delle autrici, prima di avviare un confronto con gli altri professionisti e operatori del sistema. Tuttavia, approfittando della presenza di questi ultimi, è stata comunque posta agli autori e alle autrici una domanda: **quali potrebbero essere le forme di supporto alla scrittura per la scena?**

11. NUOVI SGUARDI SULLE RESIDENZE: SERVIZIO CULTURALE, TUTORAGGIO E BORSE DI LAVORO

Viene proposto un altro punto di vista sulla cosa: finora le residenze sono state inquadrate come luogo di intermediazione o di accompagnamento alla produzione di uno spettacolo teatrale (con tutto quello che l'aggravio economico possa portare in risultanza a questo), ma se l'autore o l'autrice teatrale riuscisse a inquadrare la sua funzione più vicina a quella di un'insegnante di scuola e quindi, possa vedere il suo lavoro periferico di residenza già come il suo servizio (e non come un lavoro propedeutico alla produzione di un testo)?

Ne emerge come **le proiezioni e le aspettative** del lavoro dell'autore (o del dramaturg, del regista) vengono già dalla formazione spinte verso il palcoscenici maggiori (ad esempio quello del Piccolo Teatro di Milano) e non si viene formati come degli operatori culturali chiamati ad operare in quanto espressione di una professione e non su parametri quantitativi dettati da una prospettiva carata sul **successo e sulla riconoscibilità**: «esprimere la propria arte sulla scena del teatro della Misericordia di Sansepolcro o nell'anfiteatro di pietra di Lipari dovrebbe avere la stessa valenza di venti repliche al Piccolo Teatro Grassi».

Ritornando al sistema delle residenze, viene proposto che oltre a esplicitare le funzioni che già vanno a svolgere, esse possano arrivare anche a interpretare il ruolo di chi

svolge un tutoraggio anteriore al periodo di residenza che inquadri i giovani creativi dentro il sistema teatrale in toto, così che possano, già dopo il periodo in loco, attivare un percorso produttivo del proprio lavoro;

È stato portato alla luce un nuovo punto di vista sul rapporto tra residenze e autori/autrici teatrali: tali professionisti, infatti, potrebbero non avere la necessità di un periodo di residenza in senso stretto («la residenza è la biblioteca, il mio studio, o il bar»), quanto piuttosto di una **borsa di lavoro** che assicuri un sostegno economico durante la fase di ricerca e scrittura. Una borsa che potrebbe declinarsi in diverse forme: dall'accesso gratuito ai musei per un certo periodo, alla possibilità di usufruire di tutor capaci di offrire feedback sul processo di scrittura, fino ad altre forme di sostegno culturale, equiparabili a quelle già previste per altri operatori e operatrici della cultura.

12. CONTRATTI, PROGRAMMAZIONE E RISORSE PUBBLICHE

Si richiede a questo punto di dettagliare caso per caso che tipo di contrattualistica da autori/autrici si è andata profilando assecondando il dato mostrato dal questionario: ne emerge che la figura dello “sceneggiatore teatrale” non viene spesso contrattualizzata, ma il lavoro di scrittura viene assorbito da altre mansioni (regia, attore/attrice, ecc.)

La discussione si è quindi spostata su chi programma il teatro — e dunque contrattualizza e detiene il potere economico. È emersa la riflessione che spesso le risorse vengano destinate a coprire i costi di produzione legati a un “grande nome”, nella logica di garantire il successo di pubblico e “fare i numeri”. Da questa premessa deriva un interrogativo: se tali enti agiscono più secondo logiche di mercato che in funzione di un interesse pubblico, non dovrebbero allora attingere a fondi privati piuttosto che a finanziamenti statali o regionali?

Questo ragionamento viene portato ancora oltre: chi prende finanziamento pubblico, “per trasparenza”, oltre a pubblicare entrate e costi correnti dovrebbe, a questo punto, anche pubblicare i costi e le paghe degli artisti per rilivellare gli equilibri tra stipendi spropositati garantiti a grandi nomi del panorama e quelli degli altri professionisti spesso pagati alla minima garantita dai contratti nazionali già redatti;

13. PREMI TEATRALI E DINAMICHE COMPETITIVE

Spostandosi sulla questione dei premi, risulta che anche questi necessitano di essere riformati disattivando dinamiche competitive che prediligono “la vittoria” di un solo testo. Dinamica, questa, che crea un sistema di divismo e di esclusivismo che opprime già un troppo difficoltoso lavoro.

Su questo punto, per questioni di tempo, la discussione viene interrotta con la promessa che possa ripartire quanto prima sviscerando più approfonditamente certi aspetti che possano poi diventare delle vere e proprie proposte da portare nelle sedi opportune.

REPORT TAVOLO 2

Moderazione:

Andrea Pocosgnich

Partecipanti:

Simone Bruscia (Riccione Teatro), Claudia Cannella (Hystrio), Davide Carnevali (autore), Davide D'Antonio (NdN - Network Drammaturgia Nuova), Edoardo Donatini (Teatro Metastasio), Eleonora Fedeli (autrice), Giulia Guerra (Corte Ospitale), Marco Maccieri (Mamimò), Tatjana Motta (autrice), Michele Panella (Proxima Res/Eurodram), Dario Postiglione (autore), Luca Ricci (CapoTrave/Kilowatt Festival), Ornella Rosato (Theatron 2.0/Omissis), Luca Sossella (editore), Vanja Vasiljević (Stabile del Veneto).

I temi trattati sul **Tavolo 2** nel corso dell'incontro sono elencati di seguito, corredati da una sintesi delle questioni emerse.

1. FORMAZIONE DRAMMATURGICA

La discussione ha avuto inizio con un'analisi approfondita delle modalità di **formazione drammaturgica**. I dati preliminari del questionario hanno rivelato le seguenti provenienze formative:

- Il **53,5%** dei rispondenti ha frequentato facoltà umanistiche universitarie.
- Il **7,5%** proviene da altre facoltà universitarie.
- Il **51,3%** ha studiato presso Accademie teatrali.
- Il **18,4%** ha avuto altri tipi di formazione artistica (belle arti, conservatori, scuole di cinema).
- Il **41,7%** si è dichiarato autodidatta, con percorsi individuali o pratiche all'interno di compagnie/collettivi.

Questi numeri mostrano chiaramente la pluralità di strade che conducono alla drammaturgia contemporanea, e al contempo la loro frequente sovrapposizione: non di rado si assiste a ibridazioni tra formazione accademica, corsi specialistici e attività sul campo.

La formazione è stata categorizzata in due tipologie:

1.1 Formazione strutturata:

Questa categoria include accademie e master con corsi specifici di drammaturgia (es.: Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi, Master di drammaturgia dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Accademia di Teatro Iolanda Gazzero,

Scuola di Drammaturgia ERT - Fondazione Emilia Romagna Teatro).

Caratteristiche principali individuate:

- Offerta curriculare organica, con lezioni teoriche, workshop condotti da autrici e autori affermati e momenti laboratoriali pratici;
- incontro con docenti di caratura nazionale e internazionale, che favoriscono le interlocuzioni professionali;
- struttura di stage e residenze, in collaborazione con enti teatrali e festival, utili all'allargamento della rete professionale.

I profili drammaturgici che ne emergono presentano le seguenti caratteristiche:

- Autrici/autori con solida preparazione storico-teorica e consapevolezza delle tradizioni del testo teatrale;
- autrici/autori capaci di lavorare in concorsi istituzionali, competenti nella progettazione di output in linea con i bandi e le commesse pubbliche;
- maggiore propensione al testo "a struttura formale", con un uso controllato delle convenzioni drammaturgiche.

Punti di forza: rigore metodologico, credenziali riconosciute, rete consolidata.

Criticità: rischio di omologazione stilistica e minore flessibilità rispetto a pratiche sperimentali.

1.2 Formazione Frammentata

Comprende workshop, laboratori e progetti temporanei, che favoriscono una sovrapposizione e stratificazione di stili e metodi creativi. Questa modalità offre la possibilità di assorbire diverse modalità artistiche, aspetti talvolta più difficili da acquisire in un ambiente accademico.

Caratteristiche principali individuate:

- Durata variabile con moduli a calendario flessibile;
- convivialità di approccio e contaminazione di metodi (dal verbatim theatre al teatro di figura, dal teatrodanza alla drammaturgia multimediale);
- formazione *on the job*, con forte incidenza della pratica condivisa in gruppo.

I profili drammaturgici che ne emergono presentano le seguenti caratteristiche:

- Autorialità dinamiche, capaci di integrare tecniche diverse e di adattarsi a contesti artistici eterogenei;
- creatività dal tratto sperimentale, propensione a mettere in discussione le forme classiche del testo teatrale;

- capacità di lavorare nel circuito dell'indipendenza con vocazione alla collaborazione in squadra e alla co-progettazione orizzontale.

Punti di forza: molteplicità di stimoli, rapidità di apprendimento, apertura alle sperimentazioni.

Criticità: mancanza di un percorso sequenziale e di riconoscimento ufficiale, rischio di superficialità in assenza di approfondimento teorico.

Rilevate le caratteristiche della formazione drammaturgica in Italia, sono stati individuati i seguenti obiettivi volti a tradurre la pluralità delle esperienze formative in strumenti di sistema che promuovano qualità, inclusività e sperimentazione, favorendo un ecosistema drammaturgico sostenibile e vitale:

- 1) **Valorizzare le competenze trasversali** acquisite in contesti formali e informali, affinché i criteri di valutazione dei progetti tengano conto tanto del percorso accademico quanto delle esperienze sul campo;
- 2) prevedere **linee di finanziamento** che favoriscono **residenze formative lunghe e modulabili**, in grado di coniugare rigore teorico e apertura alla sperimentazione;
- 3) incentivare la **costituzione di reti tra istituzioni formative e soggetti produttivi**, affinché i progetti di formazione strutturata realizzino percorsi di accompagnamento in collaborazione con festival, teatri stabili, network internazionali;
- 4) garantire **trasparenza sulle modalità di accesso e di valutazione** delle iniziative formative "frammentate", per facilitarne il riconoscimento nella carriera del drammaturgo.

A partire dallo specifico della formazione drammaturgica, il dibattito ha toccato i seguenti punti inerenti il contesto sistemico e le difficoltà che autori e autrici affrontano:

- **Temi contemporanei e il rischio di autocensura:** è stata esposta la difficoltà percepita da giovani autori e autrici nel trattare temi contemporanei: un senso di inadeguatezza che può alimentare il rischio di una forma di autocensura. Un possibile intralcio è rappresentato dallo stare al passo con un presente in rapida evoluzione, anche a causa del flusso costante di informazioni veicolato dai social media;
- **Squilibrio tra domanda e offerta:** è stato sottolineato un eccesso di offerta rispetto alla domanda che ingolfa la produzione di testi drammaturgici. In Italia si scrivono molti testi ma pochi vengono rappresentati, poiché il mercato teatrale non ne richiede in maniera consistente.
- **Mancanza di un centro nazionale di drammaturgia:** a differenza di Paesi come Francia, Germania e Regno Unito, dove esistono istituzioni che sostengono la traduzione e la diffusione dei testi attraverso fondi pubblici, **manca in Italia un sistema solido a supporto degli autori** come conferma

l'assenza di un centro di drammaturgia nazionale. Il caso della Germania, che produce circa 15 nuovi testi drammaturgici all'anno, e presenta un elevato numero di teatri pubblici (85), evidenzia i **limiti strutturali** del sistema italiano.

- **Ruolo degli Istituti Italiani di Cultura all'estero:** È stato rilevato che gli Istituti di Cultura Italiani all'estero destinano la maggior parte dei loro fondi al sostentamento dell'ente stesso, con un conseguente scarso investimento nelle attività culturali.
- **Centri dedicati a percorsi di accompagnamento:** Si è evidenziata la necessità non solo di centri di formazione, ma anche di **centri votati a percorsi di accompagnamento** che supportino l'autore/autrice nell'inserimento nel panorama teatrale.
- **Iperproduzione e tempo della ricerca:** È emersa la riflessione sulla necessità di contrastare la velocità produttiva imposta, per concedere agli autori un tempo di **studio e confronto** con il presente e tra loro stessi, prima di rilanciare la produzione.

2. EMERSIONE ARTISTICA

La seconda parte dell'incontro si è concentrata sull'**emersione artistica** e sui circuiti di scouting.

2.1 Fattori di riconoscimento professionale

Secondo i dati del questionario, gli eventi che hanno maggiormente contribuito al riconoscimento professionale di drammaturghi e drammaturghe sono:

- **36%** vittoria/finale in premi di drammaturgia;
- **17,1%** la commissione di un testo da parte di teatri, compagnie o enti di produzione;
- **41,7%** la collaborazione con altre figure artistiche già affermate.

2.2 Circuiti di Emersione e Scouting

Sono stati elencati, a titolo esemplificativo, i principali circuiti di emersione che includono premi e rassegne su bando (es.: Premio Riccione, Premio Hystrio, Premio Omissis, Premio Carlo Annoni, Premio Maffioli, Situazione Drammatica, Pagina Seguinte).

Vantaggi dei premi e dei concorsi di drammaturgia individuati:

- Mappatura della produzione drammaturgica esistente;
- rintracciabilità di tematiche e linguaggi;
- immissione di nuovi professionisti nel settore;
- visibilità immediata e opportunità di collaborazione.

Svantaggi dei premi e dei concorsi di drammaturgia individuati:

- Cristallizzazione di stili e linguaggi in funzione delle richieste dei bandi;
- sbarramento anagrafico (molti premi sono “under”);
- logica concorsuale;
- frammentazione dei premi con ricadute e premi in denaro spesso esigui, con conseguente dispersione delle risorse.

2.3 Il ritardo dell'emersione artistica

È stato discusso il problema del **ritardo nell'emersione artistica** che, per drammaturghi e drammaturghe, avviene mediamente tra i 30 e i 40 anni. Ciò solleva interrogativi sulle opportunità di immissione nei circuiti professionali per coloro che non emergono entro una certa soglia anagrafica. Se da un lato è stato confermato il ruolo fondamentale dei **premi di drammaturgia** come mezzo per i drammaturghi emergenti di uscire dall'anonimato, dall'altro è stata evidenziata l'urgenza di non limitare il sostegno alla fase di produzione che dovrebbe invece includere anche la delicata fase di **studio e ricerca**. Senza uno spazio e un tempo dedicati alla sperimentazione, i drammaturghi rischiano di scomparire, soffocati da un sistema che non riconosce il valore del processo creativo. Ciò comporta il rischio di **“autocensura”**: la paura di non incontrare il gusto di chi seleziona o di affrontare temi scomodi frena la libertà creativa. Anche i vincoli produttivi (ad esempio, il limite massimo di numero di personaggi per una *pièce*) possono influenzare la scrittura stessa, orientandola verso una cifra più sicura ma meno audace dal punto di vista autoriale. Risulta inoltre urgente l'intervento sulla fase successiva, quella della **post-emersione**, che si scontra con una distribuzione spesso limitata e complessa.

3. PRODUZIONE E SOSTEGNO ALLA PRODUZIONE

I dati del questionario in materia di produzione indicano che la maggioranza degli autori e delle autrici non ha mai ricevuto un investimento economico da parte di enti di produzione ministeriali:

- Il **34,6%** non ha mai visto una propria opera prodotta o co-prodotta da tali enti;
- il **52,6%** ha **autoprodotta** più della metà delle proprie opere.

Tale quadro, e la discussione che ne è conseguita, evidenziano la sostanziale difficoltà per autori e autrici di accedere a un sistema produttivo strutturato. Le azioni messe in campo per la drammaturgia contemporanea si concentrano principalmente sull'**accompagnamento produttivo** e sulle **coproduzioni**, ma i risultati mostrano che queste iniziative non sono ancora sufficienti a garantire un'ampia sostenibilità.

3.2 Il ruolo delle residenze artistiche

A proposito dei sistemi di accompagnamento è stato preso in analisi il ruolo delle residenze artistiche.

A differenza di vent'anni fa, oggi esistono strumenti come **bandi U35**, **residenze**

artistiche e un maggior numero di **festival**, che dimostrerebbero un'evoluzione e un'attenzione crescente verso l'innovazione. Il cambiamento non avviene dall'alto ma attraverso spinte dal basso, purché si superi la frammentazione delle singole esperienze per costruire un **sistema organico** e interconnesso.

3.3 L'iperproduzione

A partire dall'esperienza propria dell'ambito editoriale, è stata introdotta una riflessione sul **mercato** come "forma organizzata del desiderio e quindi del valore", ovvero il luogo in cui la vocazione artistica si scontra con la realtà economica. È risultato importante alimentare la vocazione nelle scuole e adattare le modalità di trasmissione culturale ai tempi moderni. Un problema determinante è stato individuato nell'**iperproduzione** che, nel mercato del libro, ad esempio, ha raggiunto oltre 84.000 nuovi titoli all'anno. Questa abbondanza crea un caos che porta a una **scomparsa del giudizio di valore**, rendendo più difficile per il pubblico orientarsi e per i progetti di qualità emergere. Questo fenomeno che rischia di compromettere la produzione e la fruizione culturale, pur con numeri difforni, ha una portata e un'incidenza decisiva anche nel settore teatrale.

4. DISTRIBUZIONE E CIRCUITAZIONE

4.1 Presenza di titoli di nuova drammaturgia nei circuiti istituzionali e indipendenti

L'analisi effettuata attraverso il questionario conferma una **scarsa rappresentazione della nuova drammaturgia** nei circuiti teatrali principali:

- il **34,6%** dei rispondenti dichiara che nessuna delle proprie opere è stata rappresentata in un Teatro Nazionale, Teatro delle Città o in un Centro di Produzione;
- il **22,8%** ha visto più della metà delle proprie opere messe in scena in tali contesti.

Il dato suggerisce una reticenza delle istituzioni teatrali a investire su testi contemporanei.

In netto contrasto, gli **spazi indipendenti** emergono come il principale luogo di rappresentazione per la nuova drammaturgia:

- il **65,4%** dei rispondenti dichiara che più della metà delle proprie opere è stata rappresentata in spazi indipendenti;
- l'**8,8%** non ha mai visto un proprio testo rappresentato.

Si conferma il ruolo cruciale degli spazi indipendenti come centri di ricerca e sperimentazione, pur emergendo l'urgenza di definire più nettamente il concetto di "indipendente" per una migliore comprensione del fenomeno.

4.2 Proposte di intervento

- **Costruire una filiera strutturata:** un percorso che parta da **premi** e sia seguito da un **accompagnamento** post-premio più ampio e strutturato che includa residenze artistiche, letture sceniche, pubblicazioni editoriali e la collaborazione con enti e teatri istituzionali oltre che indipendenti. Un modello che possa offrire un'alternativa alla tendenza di istituzionalizzare ciò che emerge spontaneamente dal basso, senza un apparato strutturato.
- **Incentivare la programmazione di nuova drammaturgia:** è stata messa in luce la frustrazione dei programmatori teatrali che, pur volendo aprire alla nuova drammaturgia, si scontrano con veti quantitativi che sospingono titoli maggiormente noti.
- **Formazione e sviluppo del pubblico:** È stata ribadita l'importanza di **costruire l'abitudine** nel pubblico a incontrare la nuova drammaturgia, attraverso letture sceniche, club di lettura, collaborazioni con biblioteche e, come nell'esempio virtuoso della Regione Toscana, l'inserimento del teatro come materia curriculare nelle scuole. Un progetto che non miri a riempire le sale, ma a offrire proposte di qualità che generino interesse nel pubblico.

5. INTERNAZIONALIZZAZIONE

L'internazionalizzazione della drammaturgia italiana è stata identificata come un tema complesso, che necessita di un approccio strutturato. In questo senso, sono state riportate diverse iniziative positive come il circuito **Eurodram** e le esperienze di **Intercity** che, attraverso la traduzione di autori stranieri, hanno favorito anche l'esportazione di testi italiani. Tuttavia, mancano ancora un sistema coordinato e istituzioni dedicate, come un **istituto di cultura specifico** e una maggiore integrazione tra il mondo accademico e quello pratico. L'internazionalizzazione non può essere un punto di partenza ma un traguardo da raggiungere dopo aver consolidato un nuovo sistema a livello nazionale.