Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (ordinamento ex D.M 270/2004)

in **Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali**

Tesi di Laurea

Il ruolo sociale dell'Educazione Teatrale

Profili legislativi e didattici di un nuovo modello formativo

Relatore

Ch. Prof. Federico Pupo

Correlatore

Ch. Prof. Lauso Zagato

Laureanda

Anna Levarta

Matricola n. 848992

Anno Accademico

2017/2018

« Creare occasioni di accesso al sapere attraverso la messa a sistema di istruzione e cultura al fine di sviluppare una società della conoscenza »

INDICE

Introduzione……7

Capitolo 1. Profili legislativi ed educativi internazionali……11

1.1 Bene culturale e Patrimonio culturale……11

1.2 Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile ..……14

1.3 ITI, International Theatre Institute……17

1.4 Educational Projects ITI e UNESCO……20

1.4.1 Network for Higher Education in the Performing Arts……21

1.4.2 World Theatre Training Institute……23

1.4.3 World Performing Arts Capital……24

Capitolo 2. Il ruolo dell'Europa……26

2.1 Il trattato di Maastricht……..……28

2.2 Programmi culturali……30

2.2.1 Caleidoscopio, Arianna e Raffaello: i programmi di prima generazione…….30

2.2.2 Da Cultura 2000 a Cultura 2007-2013 ……34

2.2.3 Europa Creativa 2014-2020 ……37

2.2.4 Il progetto *Small size, Performing Arts for Early Years* ..……37

2.3 Il progetto DICE……39

2.3.1 *Suitcase – drama workshop. Big Brum Theatre in Education Company*…….44

2.3.2 *Obstacle Race – theatre in education programme. Káva Drama/Theatre in Education Association, Hungary*…… ……46

2.3.3 *The Human Hand – drama workshop. Bergen University College, Norway*…47

2.3.4 *Kids for Kids-The Magic Grater.Theatre Day Productions, Gaza, Palestine*..48

2.3.5 *Towards the Possible. Centre for Drama in Education and Art CEDEUM, Serbia*……..…49
2.3.6 *Seeking Survival – drama workshop. Eventus TIE, Norway*……..…49
2.3.7 *A bunch meaning business: an Entrepreneurial Education Programme. University of Gdansk and POMOST, Poland*…….…….. 50
2.3.8 *Early Sorrows – drama workshop. CEDEUM, Serbia*……51
2.3.9 *The Stolen Exam. Leesmij, Netherlands*…….……52
2.3.10 *The Teacher – Theatre in education.Sigma Art, Romania*……54
2.3.11 *A Window – theatre in education programme, Big Brum Theatre in Education (TIE) Company, UK*……..……54
2.3.12 *Puppets – a theatre in education programme. Káva Drama/Theatre in Education Association, Hungary*……..……56

Capitolo 3. La situazione teatrale italiana……59
3.1 Tutele e sovvenzioni teatrali prima dell'Unità d'Italia……..…61
3.2 Le nuove politiche culturali del Regno d'Italia……63
3.3 Il Ventennio fascista e il teatro……65
3.4 Dal secondo dopoguerra ad oggi : l'evoluzione della legislazione teatrale……67
3.5 Il FUS, Fondo Unico per lo Spettacolo..……71

Capitolo 4. L'educazione teatrale nelle scuole italiane……74
4.1 Dalla scuola al teatro…… 76
4.1.1 Dal teatro alla scuola: il Teatro La Fenice di Venezia ……78
4.1.2 Il nuovo ruolo dell'insegnante……81
4.2 Sviluppi legislativi dagli anni Novanta ad oggi……83
4.2.1 Dal 1985 al 1995……84
4.2.2 Dal 1996 al 2001……85
4.2.3 Il luogo della riscoperta: il nuovo laboratorio……..…88
4.3 Il nuovo Millennio:dal 2001 al 2006……91

4.4 Dal 2006 ad oggi……94
4.4.1 La Buona Scuola……..95
4.4.2 D.D.n. 981 2015 : Promozione del teatro in classe a.s 2015/2016……98
4.4.3 Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali anno scolastico 2016/2017…… 100
4.4.3.1 Parte prima: Indicazioni teoriche per la promozione delle attività teatrali……101
4.4.3.2 Parte seconda:Indicazioni operative per la gestione delle attività teatrali……..… 103
4.4.4 Decreto Legislativo n. 60 Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività……..110

Capitolo 5. Il nuovo Liceo delle Scienze Umane tra Teatro e Cinema……113
5.1 Profili Storici ……..113
5.2 Profili Educativi……114
5.3 L'idea di un Liceo umanistico ad indirizzo teatrale-cinematografico……..115
5.4 Finalità, Obiettivi e Discipline ……117

Conclusione……..122
Bibliografia……..……..124

Introduzione

L'educazione teatrale rappresenta ormai da diversi decenni, un modello educativo funzionale e formativo da applicare in diversi contesti didattici . Il rinnovato ruolo del teatro e della cultura all'interno della società, la sua democratizzazione e apertura verso nuove frontiere economiche e creative, ha sviluppato l'esigenza in diversi Paesi, tra cui l'Italia, di creare modelli educativi innovativi che coinvolgano e attirino i più giovani, verso il mondo culturale. Promuovere e tutelare l'intero patrimonio culturale mondiale, come espresso dalle politiche internazionali e nazionali, deve essere uno degli obiettivi essenziali della scuola moderna. Il ruolo principale dell'istruzione scolastica, sia essa pubblica o privata, è in questo momento storico, profondamente importante per le sorti della nostra storia culturale. Attuare percorsi formativi validi, reti di collaborazioni e strumenti moderni di conoscenza, rappresentano oggi le nuove frontiere educative da realizzare in ogni istituto scolastico. La scuola del terzo millennio, libera da rigidi schemi strutturali e pedagogici non deve e non può più essere, uno spazio riservato esclusivamente alla trasmissione asettica di nozioni, ma si deve far portatrice di valori civici e umani ben più ampi, idonei alla nuova società. Tra questi, la cultura, dovrà avere un posto di prim'ordine, data la ricchezza storica presente soprattutto in Italia e, la poca attenzione datale in quest'ultimi decenni. La scuola si pone quindi come un luogo di mediazione tra politica ed educazione, dove poter far rinascere l'attenzione e la valorizzazione culturale e creativa secondo nuovi schemi. Il più notevole tra questi modelli formativi è sicuramente l'educazione teatrale e le sue argomentazioni multiculturali, creative e democratiche. Diverse sono state le modalità e le sperimentazioni di apprendimento sviluppate da quest'attività; dall'UNESCO alle realtà locali, tale sistema didattico ha prodotto ottimi risultati in campo cognitivo, linguistico, creativo e relazionale. La multisettorialità dell'educazione teatrale, ha coinvolto organi governativi, realtà scolastiche ed enti privati, creando un bagaglio formativo e istituzionale, sostenuto negli ultimi tempi da normative nazionali e sovranazionali. In Italia, l'ecosistema politico creato dalla

collaborazione reciproca tra il Dicastero dell'Istruzione e quello della Cultura, ha dato vita a delle risorse, sebbene ancora poco collegate tra loro, incredibilmente efficaci da applicare nelle scuole di qualsiasi ordine e grado. Tale dissertazione mira quindi a fornire le principali nozioni didattiche sviluppate dalle normative emanate da UNESCO, Unione Europea e Italia, nell'ambito educativo-teatrale.

Il primo capitolo sarà dedicato al panorama internazionale: in modo particolare, alle convenzioni e agli strumenti legislativi sviluppati dall'UNESCO e dall'International Theatre Institute (ITI) relativi al teatro e alla sua didattica. Tutti i documenti riportati nel testo sono stati riassunti, in modo da offrire un'insieme completo delle principali attività legislative ed educative.

Il secondo capitolo sarà rivolto al ruolo dell'Unione Europea, alle sue politiche di promozione culturale e ai programmi sviluppati negli ultimi anni. Ampio spazio sarà dato al progetto DICE, uno dei programmi leader in Europa nel campo dell'educazione teatrale.

Nel terzo capitolo, ho voluto esplicare la situazione teatrale in Italia. Dalle riforme ottocentesche ad oggi, come si sono evolute le politiche culturali teatrali nel territorio italiano. È fondamentale avere una visuale ampia della situazione perché, l'educazione teatrale è formata da un'insieme di aree tematiche, tutte fondamentali per l'attuazione anche di un semplice laboratorio scolastico. Và quindi capita la situazione di perenne instabilità e la sua radice storica.

Il quarto capitolo riguarda l'ambito scolastico. La Pubblica Istruzione, le sue evoluzioni storiche e le sue riforme hanno modificato l'intero iter progettuale scolastico, creando, soprattutto negli ultimi vent'anni politiche contraddittorie.

L'attuale Riforma della " Buona Scuola " ha dato ampio spazio all'educazione teatrale, promuovendo il suo uso all'interno della scuola, attraverso l'emanazione di diversi decreti e normative.

Ho avuto infine, l'opportunità d'incontrare e discutere del nuovo Liceo delle Scienze Umane ad indirizzo teatrale e cinematografico, con il Preside dell'Istituto Canossiano

Madonna del Grappa di Treviso, Stefano De Marchi. Tale capitolo, rappresenta l'attuazione di tutte le politiche culturali ed educative esplicate nei precedenti paragrafi.

La vivacità e la convergenza in un'unica attività di più settori, mi ha dato modo di sviluppare contemporaneamente più tematiche. Dall'aspetto normativo, a quello economico e artistico, l'educazione teatrale racchiude in sé un'anima multiforme, capace di adeguarsi e proiettarsi alle nuove esigenze sociali e culturali. Come vedremo, il percorso da svolgere per introdurre definitivamente l'insegnamento teatrale nella scuola è ancora lungo, ma negli ultimi anni, una maggiore attenzione è stata dedicata a questo tema. Sarà quindi indispensabile continuare il tracciato iniziato, implementando sempre di più la comunicazione e la ricerca tra diverse realtà nazionali e sovranazionali. L'interdisciplinarità scolastica, umana e sociale sarà quindi il perno centrale, non solo di questo mio lavoro, ma di tutti i progetti e laboratori teatrali realizzati, che mirano ad una formazione completa e moderna.

1. Profili legislativi ed educativi internazionali

1.1 Bene culturale e Patrimonio culturale

Prima di affrontare questo percorso all'interno del panorama legislativo ed educativo sovranazionale e nazionale, è giusto soffermarsi un'attimo sui termini capitali di questo nostro studio interdisciplinare ovvero, bene culturale e patrimonio culturale.

Il termine bene culturale, viene interpretato per la prima volta dalla Convenzione dell'Aja del 1954. In seguito alla rilevazione dei danni subiti dai beni culturali a causa del secondo conflitto mondiale, si enuncia ai considerando 2 e 3 del Preambolo che;

« *i gravi danni arrecati ai beni culturali, a qualsiasi popolo essi appartengano, sono un danno al patrimonio culturale dell'umanità intera, essendo un dato di fatto che ogni popolo apporta il suo contributo alla cultura mondiale* [1]».

Emerge quindi, l'importanza dei diversi popoli nella conservazione della cultura mondiale e nella tutela internazionale. Tale nozione costituisce un grande passo in avanti rispetto alle politiche culturali passate, perché esprime con autorità, il valore di non depauperare il patrimonio generale dell'umanità.

L'articolo 1, chiarisce in modo ordinato cosa comprende la definizione di bene culturale:

a) i beni mobili o immobili di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti architettonici, di arte o di storia, religiosi o laici; le località archeologiche; i complessi di costruzione che, nel loro insieme, offrono un interesse storico o artistico; le opere d'arte, i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico, o archeologico; nonché le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri o di archivi o di riproduzione dei beni sopra definiti.

---

[1] Preambolo della *Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato*, Aja ,1954.

b) gli edifici la cui destinazione principale ed effettiva è di conservare o di esporrei beni culturali mobili definiti al capoverso a), quali i musei, le grandi biblioteche, i depositi di archivi, come pure i rifugi destinati a ricoverare, in caso di conflitto armato, i beni culturali definiti al capoverso a);

c) i centri comprendenti un numero considerevole di beni culturali, definiti ai capoversi a) e b), detti "centri monumentali"[2].

Tale definizione, non vuole prendere il posto di quelle usate fino a quel momento a livello internazionale, ma si pone come strumento pari ai vari singoli ordinamenti nazionali, per essere quindi usata dalle varie giurisdizioni statali. L'Italia affida i lavori alla Commissione Franceschini, terminati con la Relazione del 1967 e il successivo debutto del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, istituito con il decreto legislativo 657, il 14 dicembre 1974.

La Convenzione dell'Aja dà quindi un duplice significato al concetto di bene culturale; da una parte si ha una base onnicomprensiva, comprendente l'intero bagaglio culturale europeo e dell'altra, emerge l'importanza singola dei vari Paesi e dei loro personali patrimoni.

La definizione di patrimonio culturale ha invece origini più antiche, più precisamente deriva dalla nozione latina *patrimonium*, originato a sua volta da *pater* , ovvero padre. Essa è principalmente legata all'ambito dei rapporti di successione e ai possedimenti personali [3]. Per arrivare però alla prima definizione, dovremo aspettare il 1964 e la Carta di Venezia, importante documento internazionale sulla conservazione e il restauro dei monumenti e dei siti.

---

[2] Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Segretariato Generale, Protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, La Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato adottata all'Aja nel 1954.

[3] http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/patrimonio

«Le opere monumentali dei popoli, recanti un messaggio spirituale del passato, rappresentano, nella vita attuale, la viva testimonianza delle loro tradizioni secolari. L'umanità, che ogni giorno prende atto dei valori umani, le considera patrimonio comune, riconoscendosi responsabile della loro salvaguardia di fronte alle generazioni future. Essa si sente in dovere di trasmetterle nella loro completa autenticità[4] ».

Si parla quindi di un patrimonio comune all'intera umanità, passando, com'è successo per la prima citata definizione di bene culturale, dal passato storico e artistico dei singoli Paesi, ad una società ormai unita anche sotto il profilo culturale.

Le polemiche tutt'oggi in corso, parlano di una complementarità tra i termini di bene culturale e patrimonio culturale, spesso però interrotta dal vincolo della fisicità materiale del bene, emerso dalla Convenzione del 1954. Quest'ultima infatti, esprime come il *patrimonio culturale* non sia niente di più che la somma dei diversi *beni culturali* mobili ed immobili, considerati di forte interesse comunitario per la propria storia artistica.

Non si enunciano quindi gli elementi intangibili, come ad esempio il teatro, la danza, le tradizioni orali, il folklore ecc… ma solo ed esclusivamente di beni tangibili.

Solo negli ultimi anni, l'interpretazione della nozione ha dato risultati più ampi portando ad esempio, strumenti musicali, teatro, tradizioni, cerimonie ecc… a far parte del concetto di patrimonio culturale.

La proposta finale, esposta da Janet Blake[5] nel 1999, esprime la possibilità più matura di abolire il termine *bene culturale* per assumere una più aperta e globale definizione di patrimonio culturale, più consona alla nuove visioni ed esigenze[6].

Il teatro moderno rappresentò fin dalle sue origini nell'Antica Grecia, un punto d'incontro di eccezionale valore sociale e culturale. Esso, più di ogni altra

---

[4] Carta Internazionale del Restauro di Venezia, 1964.

[5] Janet Blake insegna legge alla Shahid Beheshti University di Tehran (Iran). Attiva da sempre nei campo dei diritti civili,ambientali e culturali, è membra del Cultural Heritage Law Committee of the International Law Association e Consulente Internazionale UNESCO dal 1999.

[6] L. Zagato con M. Giampieretti, Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturali, parte I, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2011, pp. 23-30.

rappresentazione artistica è riuscito nei secoli ad evolversi e a coinvolgere in modo ludico ed educativo la popolazione cittadina, rappresentando un punto essenziale nel disegno collettivo urbano. Proprio per questo motivo e per la sua importanza storica, possiamo classificare il teatro e le rappresentazioni teatrali come parte capitale del patrimonio culturale mondiale e soprattutto italiano.

A livello internazionale, la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile del 2003 sancisce un'importante traguardo legislativo per tutte quelle attività culturali immateriali di grande valore pubblico non ancora prese in considerazione nel dibattito sopranazionale. In Italia, le prime riforme legislative valide, volte a disciplinare l'ambito teatrale si avranno nella seconda metà del XX secolo. Alla situazione italiana, tra legislazione ed educazione teatrale, sarà poi dedicata un'intera sezione.

1.2 Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile

I nuovi processi di globalizzazione e la velocità di cambiamento all'interno della società hanno messo in moto la discussione relativa alle identità culturali, intrinseche in tutti i popoli. I pericoli di una perdita di conoscenze tradizionali e della mancata legislazione, utile alla salvaguardia di determinate categorie di beni immateriali, hanno portato l'UNESCO[7] ad adottare, nell'ottobre 2003, la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile.

Per l'UNESCO, tale convenzione rappresenta il secondo fondamento giuridico messo in atto dall'Organizzazione nel sistema culturale; il primo, punto fondamentale per l'intero settore cultura è la Convenzione sulla protezione del patrimonio mondiale

[7] L'Organizzazione per le Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, da cui deriva l'acronimo UNESCO. Creata durante la Conferenza dei Ministri Alleati dell'educazione nel 1942 a Londra contro il potere Nazista, ha lo scopo di promuovere la pace attraverso la cooperazione e tolleranza tra le nazioni aderenti con mezzi come l'educazione, la scienza e la cultura. L'Italia entra a fare parte dell'Unesco l'8 novembre 1947 e istituisce la propria Commissione Nazione nel 1950, promuovendo i programmi internazionali nel territorio italiano. Ad oggi, i Paesi membri sono 195 più 10 Membri Associati.

culturale e naturale del 1972[8]. Successivamente verrà poi approvata nel 2005 la Convenzione per la protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali[9].

Le prime iniziative inerenti alla tutela del patrimonio intangibile risalgono agli inizi degli anni '70, quando l'UNESCO e l'OMPI[10] tentarono di creare uno strumento di tutela e valorizzazione di tutti quei beni immateriali di fondamentale interesse civile. Dopo diversi sforzi, l'UNESCO decise di proseguire da sola arrivando alla Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore nel 1989 e successivamente all'*Intangible Cultural Heritage Program* varato nel 1992.

A conclusione di questo percorso, il 17 ottobre 2003 a Parigi fu finalmente stabilita la *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. La ricchezza di questo nuovo strumento non sta tanto nella promozione e nella tutela delle manifestazioni culturali, bensì nella trasmissione generazionale di beni e conoscenze di fondamentale importanza per la protezione della diversità culturale nel mondo.

Gli scopi di tale Convenzione sono esposti all'Articolo 1, ovvero :

- salvaguardare il patrimonio culturale immateriale;
- assicurare il rispetto per il patrimonio culturale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati;
- suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell'importanza del patrimonio culturale immateriale e assicurare che sia reciprocamente apprezzato;

---

[8] Nata dall'incontro di due diverse necessità, ovvero la protezione dei siti culturali e la conservazione degli ambienti naturali, la Convenzione sulla Protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale, traccia come oggetto di discussione i beni situati negli Stati membri della Convenzione di particolare valore eccezionale culturale o naturale. Sono i Paesi a dover proporre la candidatura di un determinato sito/monumento/opera alla Commissione Unesco. L'Italia attualmente detiene il primo posto con 48 siti culturali inseriti nella lista dei patrimoni dell'umanità.

[9] L. Zagato con M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturali*, parte I, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2011, pp. 90-91.

[10] OMPI, acronimo italiano dell'Organizzazione Mondiale per la Proprietà Intellettuale , è uno delle strutture specializzate delle Nazioni Unite, creata nel 1967 con lo scopo di promuovere creatività e salvaguardia della proprietà intellettuale nel mondo.

- promuovere la cooperazione internazionale ed il sostegno[11].

Il successivo Articolo 2, spiega la nozione di patrimonio culturale intangibile, concetto non sempre cosi esaustivo nel campo d'applicazione ;

« le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile[12]».

La definizione sopracitata, viene messa in atto nei seguenti settori culturali:

- tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- le arti dello spettacolo;
- le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;
- l'artigianato tradizionale[13].

---

[11] *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale,* in http://www.unesco.it/it/Documento

[12] Ivi.

[13] Ivi.

Vediamo quindi, che parte importante della Convenzione sono le arti dello spettacolo, intense nel suo senso più ampio. Esse, radicalizzate nel tempo, sono portatrici benevoli di culture e usanze creative e ricreative della storia umana.

Attualmente in Italia, iscritti nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale, ci sono otto elementi di particolare valore culturale, come ad esempio, l'Opera dei Pupi siciliani e il Canto a tenore sardo.

Ad oggi, tale strumento normativo, rimane ancora l'unico e valido mezzo di tutela e valorizzazione nel settore delle performing arts a livello internazionale. Il sistema delle Liste, presenti in molte convenzioni UNESCO, assicura un'adeguata struttura di salvaguardia favorevole al raggiungimento delle finalità proposte dalla Convenzione. Le liste presenti per i beni intangibili sono due più un registro:

- La Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale immateriale, dove si trovano tutti i beni immateriali accolti dal Comitato intergovernativo per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile e dalla successiva Assemblea Generale degli Stati Parte;
- La Lista del Patrimonio Immateriale che necessita di urgente tutela, racchiude tutti i beni bisognosi di assistenza a livello internazionale;
- Registro delle Buone pratiche di salvaguardia, in cui vengono esposti i progetti e le mansioni utili ai fini della Convenzione[14].

1.3 ITI, International Theatre Institute.

L'International Theatre Institute (ITI) nasce nel 1948 per opera del primo direttore generale UNESCO, il biologo britannico Julian Huxley e del drammaturgo John Boynton Priestley. Seguendo gli obiettivi emersi dalle conferenze UNESCO nel secondo dopoguerra, l'ITI si propone come una piattaforma d'arrivo e di partenza per tutte le iniziative inerenti al campo delle arti performative, ovvero del teatro e della danza. Attraverso scambi internazionali, progetti educativi volti alla promozione e

[14] *Patrimonio Immateriale* in http://www.unesco.it/it/Documento

alla conoscenza di questo settore artistico, l'International Theatre Institute porta avanti da decenni i punti fondamentali di pace, valorizzazione e sostegno culturale tra i popoli[15].

La vision, ovvero la visione futura che l'ITI vuole mettere in atto per raggiungere gli obiettivi prestabiliti, si basa su cinque principi:

- Creare un mondo dove i lavoratori dello spettacolo siano capaci e in grado di presentare le proprie idee creative al proprio pubblico;
- Creare un mondo in cui enti locali, regionali e nazionali, cosi come privati e mecenati, possano favorire tutte le forme delle performing arts, nei loro artisti, nel teatro, nella danza, nella musica e nelle organizzazioni vicine a questi settori;
- Creare un mondo in cui l'educazione alle diverse tecniche performative sia offerta in tutti gli ambiti scolastici; dalla scuola primaria a quella superiore, sia di secondo grado che universitaria;
- Creare un mondo, in cui, in particolare il teatro, sia usato come mezzo d'unione e comprensione sociale utile alla costruzione della pace, soprattutto nelle zone in difficoltà e di guerra;
- Creare un mondo in cui le diverse espressioni culturali siano protette e tutelate e l'innovazione sia promossa[16].

Gli obiettivi, ossia i goals da raggiungere come la comprensione reciproca, l'amicizia tra i popoli e la cooperazione internazionale degli operatori teatrali e artistici dei diversi settori, porta a definire sei punti di arrivo;

- Incoraggiare le attività e le creazioni artistiche nel campo delle arti dello spettacolo, del teatro, del dramma, della danza e della musica;

---

[15] *Mission,* International Theatre Institute in https://www.iti-worldwide.org

[16] *Vision*, International Theatre Institute in https://www.iti-worldwide.org

- Puntare ad un allargamento e rafforzamento strutturare delle cooperazioni nazionali ed internazionali esistenti nelle discipline dello spettacolo;
- Stabilire e promuovere la creazione di uffici internazionali e centri ITI ufficiali in tutti i paesi;
- Raccogliere e divulgare tutti i documenti, libri, pubblicazioni e informazioni inerenti alle arti dello spettacolo;
- Cooperare attivamente nello sviluppo del *Theatre of Nations*, di congressi, festival, riunioni, esposizioni, competizioni in ambo i livelli regionali e interregionali, in collaborazione con tutti i suoi membri;
- Difendere il libero sviluppo delle discipline dello spettacolo e contribuire alla protezione e alla tutela dei propri lavoratori e professionisti[17].

Nel 2012, nasce ufficialmente il Centro Italiano dell'International Theatre Institute, ITI Italia diretto da Fabio Tolledi, importante regista e direttore artistico di Astràgali Teatro e già componente dell'*Executive Council ITI*.

ITI Italia svolge un ruolo rilevante nell'organizzazione annua della Giornata Mondiale del Teatro; istituita durante il IX Congresso mondiale dell'Istituto Internazionale del Teatro a Vienna nel 1961, dal 27 marzo 1962 viene festeggiata in tutti i Paesi membri dell'ITI. Tutte le manifestazioni organizzate in occasione di questa giornata, hanno come tema cardine l'uso del teatro come mezzo sociale e strumento di pace. Ogni anno, una personalità di spicco dell'ambiente teatrale o dal notevole ruolo svolto per la comunità, pronuncia davanti agli spettatori dei teatri di tutto il mondo il proprio messaggio internazionale, esortando alla pace tra i popoli. Questo discorso, tradotto, pubblicato e trasmesso in tutti i paesi aderenti, dà la possibilità a diversi artisti e personalità di far conoscere la propria visione del mondo attraverso le arti sceniche. Quest'anno, per la Giornata Mondiale del Teatro i messaggi trasmessi sono stati cinque, rappresentando cosi tutte le zone del mondo e dando un'ulteriore visione d'unione tra gli Stati :

---

[17] *Goals*, International Theatre Institute in https://www.iti-worldwide.org

- Simon McBurney (Gran Bretagna)
- Sabina Berman (Messico)
- Were Were Liking (Costa d'Avorio)
- Ram Gopal Bajaj (India)
- Maya Zbib (Libano)[18].

L'ITI Italia ha collaborato attivamente con il MIUR (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca) per l'attivazione dei diversi progetti, come ad esempio *Scrivere il teatro,* programma dedicato alla scrittura teatrale. Attualmente la sede italiana ha sede a Lecce, in Puglia.

1.4 Educational Projects ITI e UNESCO

Come esposto nella vision sopracitata, il settore educativo rappresenta uno dei principali punti d'arrivo per l'ITI. La formazione e la divulgazione della cultura teatrale all'interno degli istituti scolastici, e non solo, cerca di attirare a se le generazioni più giovani, molte volte impreparate e poco coinvolte in questo settore artistico. La creazione di diversi progetti educational sia per l'UNESCO che per l'ITI, fa si che si venga a formare una reta internazionale di cooperazione educativa nell'ambito delle arti dello spettacolo ad alto coinvolgimento scolastico in tutto il mondo. Tali progetti educativi sfruttano la creatività e l'ingegno per approfondire temi sociali che oggigiorno interessano noi tutti. La cooperazione attuata tramite le arti performative in questo caso, oltre a far conoscere e a produrre scambi artistici tra i paesi aderenti, sviluppa e approfondisce i problemi e le competenze dei giovani che ne prendono parte.

[18] http://www.giornatamondialedelteatro.it

1.4.1 Network for Higher Education in the Performing Arts

La rete per l'Istruzione Superiore nelle Arti dello Spettacolo, creata e promossa dall'unione UNESCO-ITI, è un'iniziativa a cui prendono parte più di venti istituti di formazione e ricerca superiore in tutto in mondo. Creata in linea con gli orientamenti della UNITWIN/UNESCO[19], si focalizza principalmente su tutte le sfaccettature delle arti performative, ovvero, teatro, danza, dramma, musica ecc…

Prettamente non profit, questo network apre le porte a tutte le le istituzioni scolastiche del mondo, senza imporre barriere socio-economiche, etniche e culturali, promuovendo i valori della democrazia, della collaborazione e della piena trasparenza in tutti i suoi campi d'applicazione[20].

Gli obiettivi di questa rete educativa d'alto livello sono;

- Rendere l'educazione alle performing arts accessibile a tutti senza nessun tipo di distinzione.
- Promuovere l'istruzione per il miglioramento professionale del settore artistico.
- Scambiare informazioni, conoscenze e pratiche all'interno del network.
- Sviluppare nuovi modelli educativi e creativi da applicare nel campo.
- Sostenere l'educazione alle arti performative in tutti i paesi, soprattutto in quelli in via di sviluppo, in particolare in Africa, allineandosi con i progetti UNESCO già attivi in questo continente.
- Attivare nuove collaborazioni tra i membri del network.
- Favorire e salvaguardare tutti i tipi di manifestazioni di identità culturale, presenti in modo differente in tutte le culture del mondo, in linea con la Convenzione sulla

[19]UNITWIN/UNESCO è un programma interuniversitario creato nel 1992 a cui aderiscono 700 istituzioni in 116 Paesi in tutto il mondo a sostegno dell'istruzione, della cultura, delle scienze e di tutti i campi promossi dall'UNESCO. Questo progetto cerca di collegare la realtà accademica con i problemi e gli sviluppi sociali, creando un ponte tra scuola, comunità locali, società e politica.

[20] *Educational Projects*, International Theatre Institute in https://www.iti-worldwide.org

protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali UNESCO del 2005[21].

- Creare un progetto globale per preservare l'eredità intangibile di tutto il mondo dello spettacolo.
- Difendere la pace, la cooperazione e la comprensione reciproca tra i paesi attraverso le performing arts, sempre seguendo le linee guida di UNESCO e ITI.
- Migliorare la situazione del settore performativo assieme a professori, studenti e professionisti del campo[22].

Da questi obiettivi nascono ogni anno programmi di scambio per educatori e studenti, progetti di ricerca, tutela e valorizzazione per il patrimonio artistico-performativo intangibile, pubblicazioni scritte o supportate da file audiovisivi, mostre, competizioni, festival, premi e molti altri eventi a sostegno e a creazione del Network. Oggi, fanno parte e collaborano in questo circuito molti istituti universitari in tutto il mondo.

Per l'Africa: University of Cape Town e University of Juba.

Per le Americhe: Universidad de Costa Rica, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Universitario de Teatro, Univesidad Autónom de Nuevo León, Instituto Nacional de Bellas Artes, Georgetown University.

Per l'Asia: University of Dhaka, Shanghai Theatre Academy, International Association for Performing Arts and Research, Toho Gauken College of Performing Arts, Ateneo de Manila University, University of Makati, Chualongkorn University.

Per l'Europa: Arts2, Ecole Supérieure des Arts, Graduate School of Performing Arts of Konstantin Raykin, Institut del Teatre de Barcelona, University of Ljubljana,

---

[21] La Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, approvata nell'ottobre 2005, rappresenta il terzo pilastro giuridico UNESCO. Onorando l'importanza ormai esplicita della diversità culturale, questa convenzione cerca di proteggere, promuovere e incentivare il dialogo tra le diverse culture mondiali, rispettando la diversità e la natura di ognuna di esse ed evidenziando il valore sociale che questa interculturalità porta all'interno di ogni società.

[22] *Activity Report 2011-2014*, Network for Higher Education in the Performing Arts, International Theatre Institute in https://www.iti-worldwide.org

Hochschule der Künste Bern, Scuola Teatro Dimitri SUPSI, Zürcher Hochschule der Künste. Come si può notare, l'Italia attualmente non prende parte a questa rete.

1.4.2. World Theatre Training Institute

Il Word Theatre Training Institute rappresenta una risorsa educativa molto valida per la formazione e la preparazione teatrale. Grazie a seminari, conferenze e tirocini, si è creato attorno a questo circuito un laboratorio permanente, in continua evoluzione e sviluppo, produttivo di nuove tecniche ed esercizi utili al miglioramento e al rinnovamento del settore teatrale. Le nuove tecnologie e i rapidi sviluppi sociali, hanno contributo alla formazione e al cambiamento del teatro odierno, trasformando anche la visione e il flusso creativo dei professionisti e degli educatori delle arti sceniche. Il palcoscenico diventa quindi, un luogo di scoperte e combinazioni culturali, a volte vicine a volte molto lontane tra loro, ma sempre in perfetta cooperazione. La nuova educazione, maturata dal direttore artistico, il Dr. Jurij Alschitz, promuove una serie di progetti inediti e particolarmente innovativi; partendo dal concetto d'istruzione ibrida, ovvero, dalla compresenza di elementi artistici e sociali contraddistinti da una formazione di contatto, si attua un nuovo metodo istruttivo, attraverso un team di professionisti ed insegnanti provenienti da ogni parte del mondo[23].

Il progetto più importante attuato dal The World Theatre Training Institute è sicuramente "EXERCISE 40/40". L'educazione ibrida, qui attuata attraverso l'insegnamento di gruppo, prevede la creazione di un programma ad alto coinvolgimento, sviluppato in 40 giorni, sufficienti, secondo un'algoritmo studiato, ad incrementare e valorizzare il pensiero creativo nelle arti performative per 40 anni. Quest'esercizio, unico nel suo genere, oltre a produrre effetti a lungo raggio e a lunga durata, fa ridurre il tempo di creazione e risparmiare risorse finanziarie. Rivolto sia a

[23] *Activity Report 2011-2014*, World Theatre Training Institute, International Theatre Institute in https://www.iti-worldwide.org

professionisti che a studenti e appassionati, questo specifico programma, sviluppa in ogni individuo un modo personale e unico di progettare il teatro. Lontani da un tipo d'istruzione classica, questo tipo d'istruzione sferica, cerca di catturare culture e conoscenze diverse, attuando nello studente un percorso di crescita creativa interculturale e auto-conoscitivo[24].

Un'ulteriore strumento educativo attuato dal World Theatre Training Institute è la piattaforma di teatro ibrido online. Innovativo e contemporaneo, questo nuovo mezzo informatico, apre le porte ad una formazione libera da barriere strutturali e raggiungibile da tutti, in qualsiasi momento e luogo. Questa piattaforma online rappresenta un nuovo modello di laboratorio teatrale, complementare o principale, (dipende dall'uso personale), attua progetti, stimola la creatività e mette in comunicazione studenti ed insegnanti con preparazioni diverse.

Di eccezionale valore sociale e democratico, riproduce in tutti i suoi aspetti i punti cardini esposti da UNESCO e ITI, tenendo conto dei nuovi panorami artistici, pedagogici e civili[25].

1.4.3 World Performing Arts Capital

World Performing Arts Capital è un titolo conferito da UNESCO e ITI, ad una città che ha sviluppato nel tempo particolari attenzioni verso i programmi educativi, la tutela e la valorizzazione di tutto il capitale legato alle arti performative presente nella propria area urbana. Teatro, danza e musica stanno alla base di questa valutazione, rappresentando dal 2013 i criteri di giudizio con cui l'ITI, seguendo i punti fondamentali UNESCO, conferirà anno per anno, il titolo ufficiale di Capitale Mondiale delle Arti Performative.

I progetti pedagogici rivolti al settore, le nuove sperimentazioni e la promozione dei beni culturali intangibile già presenti nel territorio rappresentano un'aspetto chiave e

---

[24] Ivi.

[25] *Hybrid Theatre Platform,* in https://hybrid-theatre-training.org

un dovere sociale ineguagliabile per ogni singola Capitale eletta. L'unione tra patrimonio immateriale e realtà urbana, da sempre rappresenta un nodo essenziale di tutta la politica culturale attuata dall'UNESCO negli anni. Le arti dello spettacolo, più di ogni altra manifestazione artistica e creativa, sono intrinseche all'interno del nucleo urbano-sociale, esprimendo e accompagnando passo per passo i cambiamenti della società. Essere Capitale Mondiale delle Arti Performative vuol dire portare avanti i valori culturali ereditati e sviluppare nuove proposte con l'aiuto della cooperazione tra i diversi ambienti, sia locali che internazionali, attivando cosi un circuito creativo che va oltre la durata prevista di un anno, ma bensì getta le basi per un progetto di rinnovamento di lungo corso.

La città selezionata dovrà sviluppare progetti di scambio sostenibile all'interno dell'ambiente teatrale, portare le arti performative alle minoranze, migliorare le condizioni dei lavoratori e del pubblico creando agevolazioni per quest'ultimi e avvicinare, soprattutto la popolazione più giovane, attraverso progetti di coinvolgimento e d'apprendimento, utili a rinforzare e a ricreare tale settore artistico, attualmente in crisi per mancanza di fondi e di pubblico, in particolare modo in Italia[26].

[26] *UNESCO Projects,* in https://www.iti-worldwide.org

2. Il ruolo dell'Europa

Fin dalla sua formazione l'Unione Europea ha dato grande importanza al tema culturale e alla sua tutela. L'iniziale cooperazione basata esclusivamente su ambiti economici, come la Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (CECA) o la Comunità Economica Europea (CEE), sono state via via ampliate di argomentazioni e politiche d'interesse sociale e culturale. L'Europa, uscita da due guerre devastanti, intravedeva all'interno della questione culturale, un sentiero di conciliazione e rappacificazione tra i diversi paesi fino ad allora poco collaborativi tra loro, se non in situazioni di belligeranza. Gli obiettivi lavorativi e politici messi in atto fino ad allora non avevano riscontrato grande clamore all'interno delle società europee, perciò, a fare presa sulla popolazione fu la promozione di temi sociali e culturali, più vicini ai cittadini, soprattutto dei ceti urbani, in forte incremento occupazionale in quegli anni. I primi trattati d'aiuto al settore, arrivarono attraverso misure di supporto economico a progetti, istituti e organizzazioni operanti nel settore cultura.

Solo verso la fine degli anni '70, si iniziò a parlare di eredità culturale europea, ovvero, di tutto il bagaglio storico culturale intrinseco in ogni singola popolazione, di fondamentale importanza per la coesione e l'unione dei vari membri europei.

Lo sviluppo fu quindi trasversale; da un lato ogni singolo Paese aveva il compito di incentivare l'espansione locale delle singole realtà artistiche e dall'altro, l'UE doveva rendere queste unicità distrettuali un potenziale valore comune per tutti i popoli europei, cercando di coinvolgere attivamente ogni singolo elemento e sentimento di identità europea.

Nel 1974, venne emanata la Risoluzione sulla salvaguardia del patrimonio culturale europeo, dove si affrontarono i temi di maggior rilievo in quel momento, ovvero, la salvaguardia dei beni culturali presenti sul suolo europeo, la formazione di professionisti adatti a sviluppare ogni nuovo percorso all'interno dei diversi settori artistici e l'educazione delle nuove generazioni, attraverso modelli di coinvolgimento e di apprendimento nuovi. Nei successivi anni furono emanate nuove risoluzioni e

nuovi ampliamenti legislativi furono applicati al decreto del 1974, come ad esempio lo scambio di manufatti d'arte e la traduzione di Opere, cercando in questo modo di incoraggiare la liberalizzazione della cultura in Europa.

La Dichiarazione solenne sull'Unione Europea, firmata nel giugno del 1983, sviluppava come argomento chiave la cooperazione europea e l'integrazione dei diversi Paesi membri[27]. Uno dei punti toccati dalla Dichiarazione fu proprio quello culturale; l'iniziale proposta di dedicare al settore cultura l'1% del budget europeo riscontrò non pochi contrasti, che furono placati successivamente con delle delibere e dei progetti attuati ad hoc dai relativi Ministri dei Beni Culturali[28]. Nacque qui, nel 1985, sotto proposta del Ministro dei Beni e delle Attività Culturali greco, Melina Merkouri, il progetto Città Europa della Cultura, rinominato poi nel 1999 Capitale Europea della Cultura. Concepito come strumento di tutela, promozione e valorizzazione di un specifico territorio, dà la possibilità a città, molte volte anche di piccole dimensioni, di riqualificarsi artisticamente e turisticamente attraverso il proprio patrimonio tangibile e intangibile, proponendo attività, mostre, performance e servizi didattici con lo scopo di far riscoprire ai propri abitanti e di far conoscere agli ospiti, tradizioni e nuove realtà culturali. L'Italia ha preso parte a questa iniziativa nel 1986 con Firenze, nel 2000 con Bologna, nel 2004 con Genova e nel 2019 sarà il turno di Matera.

L'esigenze di sviluppare politiche culturali, d'investire fondi nel settore e di creare nuove visioni comunitarie agli occhi dei cittadini, ha portato negli anni alla formazione del Comitato Affari Culturali e del Comitato Consulenti Culturali; il primo formato dai rappresentanti degli stati membri o dai funzionari della commissione, con l'incarico di appoggiare il Consiglio e/o i Ministri della Cultura nei loro progetti,

---

[27] Svoltasi a Stoccarda dal 17 al 19 giugno 1983, presero parte a questa Dichiarazione i 10 Capi di Stato o di Governo degli allora Paesi membri dell'Unione Europea. L'idea iniziare fu divulgata nel 1981, quando dall'intesa tra Italia e Germania dell'Ovest (patto chiamato Genscher-Colombo) si propose all'intera comunità europea, un piano teso ad approfondire i temi della collaborazione e dell'unione in svariati campi d'interesse comune, compreso quello culturale.

[28] I. Colasanto, *Le politiche culturali europee e la loro applicazione in Italia,* tesi di laurea triennale in Scienze Politiche, Università Luiss Roma, a.a 2015-2016, relatore L.Monti.

mentre il secondo, era composto da professionisti dei diversi campi artistici, riuniti per aiutare il Comitato ad intraprendere misure e piani di lavoro utili alla formazione di una linea strategica comunitaria valida per il settore[29].

2.1 Il trattato di Maastricht

Il punto di svolta, dopo svariate dichiarazioni e inceppi politici, arriva con il Trattato di Maastricht, firmato nell'omonima città nel febbraio 1992, dai dodici paesi appartenenti all'allora Comunità Europea. Entrato ufficialmente in vigore il 1 dicembre 1993, sancisce le regole politiche, sociali ed economiche dell'Unione Europea, basandosi essenzialmente su tre assi fondamentali ;

- La Comunità Europea[30] nel suo insieme;
- La politica estera e la sicurezza[31];
- Cooperazione in materia di giustizia e affari interni tra i paesi membri[32].

Nonostante il centro politico di questo Trattato non sia basato sulla questione culturale, essa fu presa in esame, proponendo delle politiche e dei progetti innovativi, grazie all'articolo 128 TCE[33], nel quale emergeva :

---

[29] T. Štifanić, *La politica culturale dell'Unione Europea,* tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Cà Foscari Venezia, a.a 2011-2012, relatore L. Zagato.

[30] Comprende le attività, i ruoli e le politiche delle tre organizzazioni alla base dell'Europa, ovvero, la Comunità Economica Europea, la Comunità Europea del carbone e dell'acciaio e della Comunità Europea dell'energia atomica.

[31] Si propone di attuare politiche di rafforzamento dei confini e della sicurezza interna, di salvaguardare la pace e i valori comuni all'intera comunità, di rispettare i diritti umani e le libertà fondamentali e di valorizzare la cooperazione tra stati.

[32] Attuata grazie a delle politiche valide di asilo, di monitoraggio della clandestinità, combattendo la criminalità, il terrorismo, le frodi e il traffico illecito di sostanze stupefacenti attraverso la cooperazione giudiziaria e penale.

[33] TCE rappresenta l'acronimo di Trattato dell'Unione Europea. L'articolo 127 verrà poi trasformato con il Trattato di Lisbona, in articolo 167 TUEF, acronimo a sua volta di Trattato sul funzionamento dell'Unione Europea.

«un contributo ad un'istruzione e ad una formazione di qualità e al pieno sviluppo delle culture degli Stati membri[34]».

I precedenti interventi attuati al piano cultura avevano creato una situazione di confusione e incertezza politica da parte dei vari governi, che non vedevano una distinzione netta tra il campo culturale e il campo economico da parte degli organi di governo europeo. La mancata simmetria governativa tra i paesi membri e l'Europa, portò la questione relativa al settore cultura a prendere posizioni spesso di poco peso politico o addirittura totalmente ignorate. La conferenza intergovernativa, svoltasi a Roma il 14 e il 15 dicembre 1990, gettò le basi per l'attuazione di un progetto comune comunitario, vale a dire la legge 127 TCE (167 TUEF). Il primo paragrafo evidenzia il dovere dell'Unione Europea di sviluppare le diverse forme culturali dei Paesi membri, senza però oltraggiare le diversità regionali e locali [35]. Questo concetto fu poi esteso nel successivo Trattato di Lisbona del 2007[36].

L'idea emersa è quella che, ogni aspetto tradizionale, di identità culturale e di diversità sia tutelata e promossa dall'Unione, attraverso percorsi formativi, attività e programmi utili al rinforzamento culturale, sempre in un ottica di compartecipazione e di rispetto reciproco[37] . L'Europa può dunque intervenire in maniera diretta, con azioni di coordinamento e sostegno, solo se gli obiettivi previsti dagli Stati membri nei loro piani culturali non siano stati portati a termine o non siano stati attuati in maniera consona e proficua[38].

---

[34] Articolo 3, lettera q. Trattato di Maastricht 1992.

[35] T. Štifanić, *La politica culturale dell'Unione Europea,* tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Cà Foscari Venezia, a.a 2011-2012, relatore L. Zagato.

[36] Il Trattato di Lisbona, firmato il 13 dicembre 2007 ma entrato ufficialmente in vigore il 1° dicembre 2009, ha riformato il modo di operare dell'Unione Europea, ha ampliato i poteri legislativi del Parlamento e ha cambiato il modello decisionale per renderle più adeguate ad una Europa sempre più grande, in quel momento composta da 28 Stati membri.

[37] Articolo 167 TFUE, paragrafo 1, Trattato di Lisbona 2007.

[38] D. Campagna, *Unione Europea: partecipazione culturale e apprendimento permanente,* dossier MA in Istituzioni e politiche dei diritti umani e della pace, Università di Padova, 2013.

Sempre 2007, la Commissione Europea mise sul piano di lavoro tre obiettivi da raggiungere per il piano cultura;

- Diversità culturale e dialogo culturale;
- Cultura come elemento di sviluppo fondamentale per la creatività con la successiva conseguenza di attuazione di progetti e iniziative come *Europa 2020*;
- Cultura come componente e strumento chiave delle relazioni internazionali[39].

2.2 Programmi culturali

Sono diversi i percorsi culturali attuati dopo Maastricht dall'Unione Europa. Con la prima autentica base giuridica emersa dal Trattato, nasce un sistema strutturato di azioni mirate al coinvolgimento dei popoli verso il settore creativo-culturale. I primi tre programmi che diedero inizio ad una stagione fiorente d'iniziative furono Caleidoscopio, Arianna e Raffaello. Il filo conduttore di queste tre azioni fu la promozione e la valorizzazione dell'intero panorama tangibile ed intangibile presente sul territorio europeo e la creazione di nuove iniziative volte al rafforzamento e alla partecipazione della cittadinanza, soprattutto quella più in difficoltà. Successivamente prese vita Cultura 2000, a sostituzione dei tre programmi iniziali sopracitati, che racchiudeva in sé tutto il quadro finanziario e culturale proposto nel decennio antecedente. Cultura 2000 , attraverso le sue iniziative e sue novità , spianò la strada ai successivi progetti culturali come Cultura 2007-2013 ed Europa Creativa 2014-2020.

2.2.1 Caleidoscopio, Arianna e Raffaello: i programmi di prima generazione

Caleidoscopio fu il primo dei primi tre programmi attuati: istituito il 29 marzo 1996 dal Parlamento Europeo e dal Consiglio, aprì le porte ad un sostegno verso le attività artistiche e culturali per il biennio 1996-1998. Dotato di un budget iniziale di 26,5 milioni di ECU, fu il primo programma nato con una base legislativa, ovvero, l'ex

[39] *Trattato di Maastricht*, in https://eur-lex.europa.eu

articolo 128 TCE. Attuato dalla Commissione, assistita dal Comitato Consultivo composto dai rappresentanti ufficiali degli Stati membri, Caleidoscopio incentivò la cooperazione e la creazione di attività culturali tra i diversi Paesi (dovevano essere almeno tre) e l'attuazione di progetti realizzati da partner europei, sempre in un ottica di scambio e di accesso alla cultura. Molta attenzione fu dedicata anche ai lavoratori del campo, ai potenziali risultati economici utili al rinforzamento culturale europeo.

La duplice operazione di Caleidoscopio, finanziava da una parte i nuovi disegni progettuali di reti o di partner dell'Unione e dall'altra, attività di collaborazione e transazione tra i diversi attori europei, pronti ormai ad uno scambio culturale equo e proficuo in ambito sociale[40]. Nel primo punto vennero realizzati i progetti creativi eseguiti dall'unione lavorativa di operatori del settore o di almeno tre Paesi membri, volti alla diffusione di saperi, di culture e di tradizioni. Nel secondo invece, rientravano i progetti avviati da almeno quattro Stati, in cui il soggetto principale rientrasse nell'ambito della cooperazione culturale internazionale[41]. Aiuti furono destinati anche alla Capitale Europea della Cultura, al Mese Europeo della Cultura, all' Orchestra dei Giovani e all' Orchestra Barocca dell'Unione Europea.

Furono 518 i progetti finanziati da Caleidoscopio e più di 2000 le istituzioni coinvolte: 80.000 gli artisti partecipanti, 30.000 i ragazzi interessati alle attività, 15.000 gli spettacoli e le esposizioni realizzate, più di 1.000 le attività educative i corsi di perfezionamento, 300 i seminari e le conferenze tenutesi in questi due anni e più di 100 i festival di musica, le rappresentazioni teatrali e quelle di danza.

Il settore che ha tratto più benefici dal programma è sicuramente quello musicale; dall'Opera alle performance folcloristiche, anche il Teatro, assieme a tutte le arti performative, è state coinvolto e valorizzato grazie alle iniziative di Caleidoscopio.

---

[40]Programma di sostegno alle attività artistiche e culturali di dimensione europea (CALEIDOSCOPIO), 1996-1999 in CORDIS servizio comunitario di informazione in materia di ricerca e sviluppo in https://cordis.europa.eu

[41] T. Štifanić, *La politica culturale dell'Unione Europea,* tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Cà Foscari Venezia, a.a 2011-2012, relatore L. Zagato.

Tra i progetti più importanti attuati nel territorio italiano, possiamo ricordare le collaborazioni con l'Associazione Ferrara Musica, La Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, l'Associazione Festival dei Due Mondi a Spoleto e la Mahler Orchestra di Claudio Abbado[42].

Arianna, adottato ufficialmente nel 1997, dopo un periodo di prova iniziare nel 1996, ha finanziato, solamente per un biennio, progetti relativi alla traduzione e alla diffusione delle opere letterarie del XX secolo. Anima dal progetto fu la cooperazione in ambito letterario ed editoriale dei Paesi membri, ai fini di uno sviluppo conoscitivo della storia della letteratura europea tra i vari popoli. Il portafoglio stanziato di 11,3 milioni di ECU, fu suddiviso principalmente in sei attività:

- Sostegno nella traduzione di opere letterarie, teatrali già messe in scena e ad opere d'importanza massima nel campo della storia e della cultura dei popoli europei. L'aiuto poteva arrivare fino al 100% ed era rivolto a traduttori, editori, produttori, registi, università, centri di ricerca e fondazioni;
- Perfezionamento educativo e conoscitivo dei professionisti che operano in questi ambiti e che contribuiscono alla diffusione tra i popoli europei della diverse letterature;
- Attuazione del premio Aresteion, conferito ogni anno dalla Commissione Europea sia ad un opera letteraria contemporanea (premio letteratura) che ad una traduzione letteraria di qualità (premio europeo di traduzione) attraverso una dotazione finanziaria di 20,000 ECU a premio;
- Contributi a progetti di compartecipazione rivolti alla promozione e allo sviluppo della lettura e al libero accesso ad essa. Tale sostegno è rivolto principalmente a reti, associazioni e fondazioni senza scopo di lucro operanti nel settore del libro;
- Strumenti d'accompagnamento come pubblicità e promozione delle diverse iniziative;

---

[42] E. Varese, *I programmi Caleidoscopio, Arianna e Raffaello,* in http://www.ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi

- Partecipazione e coinvolgimento attivo di Paesi terzi[43].

Le traduzioni di opere teatrali, letterali e di consultazione furono più di 600, più di 100 gli scrittori di lingue minori tradotte in lingue conosciute e circa 1500 i traduttori formati e perfezionati attraverso progetti attuati da Arianna. *S*fiorano la centinaia invece, i programmi di cooperazione europea nati dal lavoro di biblioteche, associazioni, reti e centri culturali creati per la promozione e la diffusione democratica alla lettura. L'Italia anche questa volta è stata una delle nazioni che più ha beneficiato di queste attività; vanno ricordati per il grande valore raggiunto, progetti come l'inchiesta europea sulla lettura dei giovani svolta dall'Associazione Premio Grinzane Cavour, oppure tre dei vincitori di Aresteion, Mario Luzi, Antonio Tabucchi e Giovanni Raboni per le loro traduzioni e creazioni[44].

L'ultimo programma della triade culturale, di fine secolo fu Raffaello. Adottato il 13 ottobre 1997, svolse le sue attività nel arco temporale di quattro anni. Nato con un portafoglio di 30 milioni di ECU, aveva lo scopo di attuare e finanziare programmi di conservazione, protezione e valorizzazione dell'intero patrimonio culturale europeo[45]. Le ramificazioni su cui si sviluppò tale programma furono anche in questo caso sei:

- Favorire la tutela e il restauro di beni culturali d'importanza universale per l'Unione Europea, contribuendo alla loro valorizzazione;
- Incoraggiare la cooperazione tra Paesi terzi e le organizzazioni internazionali operanti nel settore;
- Attuare una cooperazione transnazionale tra le diverse istituzioni pubbliche e private per migliorare l'efficacia degli interventi in materia di salvaguardia culturale;

---

[43]ET-ARIANE - Programma di sostegno, comprendente la traduzione, al settore del libro e della lettura (ARIANNA), 1997-1999 in CORDIS servizio comunitario di informazione in materia di ricerca e sviluppo in https://cordis.europa.eu

[44] E. Varese, *I programmi Caleidoscopio, Arianna e Raffaello,* in http://www.ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi

[45] Decisione Unione Europea n. 2228/97/CE che istituì ufficialmente il Programma Comunitario di azione in materia di beni culturali *Raffaello*, per il periodo compreso tra il 1 gennaio 1997 ed il 31 dicembre 2000.

- Sviluppare e dare una maggiore importanza alle politiche culturali negli altri programmi Europei e nelle singole nazioni;
- Incrementare l'accesso al patrimonio culturale europeo sviluppando nuovi modelli e piani di coinvolgimento urbano e cittadino, in particolare delle classi più giovani e di quelle meno abbienti;
- Ottimizzare le risorse da applicare per lo sviluppo di nuove tecnologie nel campo culturale, così da poter creare nuovi circuiti professionali e nuovi strumenti di conservazione e promozione[46].

Attraverso la cooperazione di più di 1500 operatori attivi in tutta Europa, i programmi sostenuti furono più di 200. Molti furono gli Istituti museali che tramite Raffaello, migliorarono l'accesso ai propri beni culturali, attraverso iniziative mirate di coinvolgimento cittadino e di valorizzazione. Altrettanti i progetti di cooperazione inerenti agli scambi di esperienze, di miglioramento tecnico e di riqualificazione di edifici storici, come ad esempio il restauro delle facciate graffite a Pienza e quello del Palazzo Calabresi a Viterbo, oppure il progetto Musa Museo Musica, per la conservazione degli antichi strumenti musicali o quello attuato nell'Archivio di Stato a Venezia[47].

2.2.2 Da Cultura 2000 a Cultura 2007-2013

Con l'inizio del nuovo secolo e la fine dei programmi culturali di prima generazione, vennero a galla i problemi e i risultati ottenuti da questo primo ciclo. Il mancato raggiungimento di alcuni obiettivi preposti aprì le porte alla Commissione per uno

---

[46] RAFFAELLO - Programma per l'Europa in materia di beni culturali, 1997-2000 in CORDIS servizio comunitario di informazione in materia di ricerca e sviluppo in https://cordis.europa.eu

[47] E. Varese, *I programmi Caleidoscopio, Arianna e Raffaello,* in http://www.ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi

studio approfondito sulle dinamiche di un'azione europea unica d'intervento globale nel campo culturale e sulle nuove frontiere future[48] .

Dopo un lungo periodo di consultazioni, ad inizio del nuovo millennio, finalmente arrivò Cultura 2000, singolo programma di finanziamento e pianificazione culturale attuato dall'Unione Europea a sostituzione di Caleidoscopio, Arianna e Raffaello.

L'obiettivo principale portato avanti da Cultura 2000 fu quello di avvicinare la cultura ai cittadini, stabilendo una area culturale europea unica, accessibile e diffusa in tutti i Paesi membri attraverso la cooperazione lavorativa dei diversi attori e settori culturali.

Il concetto di ''cultura'' emerso non è più quello di un settore d'élite, riservato ad intenditori, ma bensì, una rappresentazione più ampia di tutto il nostro patrimonio culturale, tangibile ed intangibile, popolare, industriale o meno, presente tutti i giorni nella nostra vita o semplicemente alla nostra vista. Fu però, proprio questo lato di ampliamento, rispetto ai precedenti progetti europei culturali, il punto d'indebolimento finale di tale programma. La vasta zona d'interesse, di potenziale finanziamento e la mal organizzazione di essa, gettò le basi alla Commissione, per una valutazione sulle possibilità raggiungibili o meno, di tale operazione culturale.

Il portafoglio d'inizio programma prevedeva un finanziamento debole pari a 167 milioni di euro, terminato poi, con la proroga del programma a 236,5 milioni di euro.

Le critiche e i punti di debolezza e mal strutturazione di tale piano strategico, furono poi riorganizzati e corretti al fine di poter essere d'aiuto nella formulazione di un progetto di nuove vedute[49]. Nasce cosi Cultura 2007-2013, programma culturale attuato dall'Unione Europea sulla base di Cultura 2000. Per fondamento , si posero tre obiettivi, ovvero, la facilitazione nello spostamento transculturale di tutti i professionisti del campo, l'esportazione di opere d'arte, creazioni artistiche e progetti culturali al di fuori delle barriere nazionali e la promozione di un dialogo culturale valido e democratico all'interno del continente europeo. La mobilità di strumenti

---

[48] Decisione del Consiglio del 22 settembre 1997 relativa al futuro delle azioni europee nel settore culturale in GU C 305 del 7.10.1997, p. 1, in https://eur-lex.europa.eu

[49] Ivi.

culturali, di attori ed artefici di creatività e l'incentivazione ad un dialogo fertile, riprendevano i cambiamenti storici attuati in quegli anni ; orbene, l'allargamento sia geografico che politico dell'Europa ad Est[50], portò con sé la consapevolezza di dover integrare nuove visioni e nuove sistemi culturali. Cultura 2007-2013 si fece perciò carico di una importanza sociale che andava oltre la semplice pianificazione culturale, oltre gli stereotipi politici, appoggiando con una serie di azioni mirate, la promozione e la diffusione di un'identità europea dalle ampie visioni sia politiche che culturali.

Furono sempre tre i livelli d'intervento attuati per sviluppare gli obiettivi preposti:

- Sostegno alle azioni culturali, ovvero a progetti pluriennali attuati da almeno sei Paesi dell'Unione, a singoli progetti minori di durata massima pari a 24 mesi, o ad esempio a lavori attuati attraverso la cooperazione tra reti;
- Aiuti ad organismi dinamici del settore culturale, vale a dire, sostegno economico e progettuale ad enti già attivi e ben sviluppati nel campo e/o a nuove realtà operanti con una cooperazione formata da almeno sette Paesi;
- Sostegno ad analisi, studi, ricerche, raccolte e diffusione di esse anche attraverso il mezzo informatico. Nuove ipotesi e nuovi strumenti vennero creati con il fine d'incoraggiare lo sviluppo e la partecipazioni nel campo culturale.

L'intero programma fu affidato dalla Commissione all'Agenzia esecutiva per l'istruzione, gli audiovisivi e la cultura. Attiva dal 1° gennaio 2006, quest'agenzia opera e gestisce 15 azioni e programmi attuati dall'Unione Europa aventi come tema i settori dell'istruzione e della formazione, della cultura e dei mezzi audiovisivi, della cittadinanza e della gioventù. Essa è per la maggior parte dei progetti, responsabile di tutta la gestione, fra la presentazione di proposte, la selezione e gli accordi post selezione, il monitoraggio di quest'ultimi, la comunicazione e la redazione d'inviti, e la gestione finanziaria. L'intero lavoro non comporta scelte politiche, bensì solamente operazioni di organizzazione. Avendo comunque la sua autonomia giuridica, tale

[50] Il più grande allargamento politico e geografico dell'Unione Europea si verificò tra il 2004 e il 2007, grazie all'annessione di ben dieci paesi appartenenti per la maggior parte dall'ex blocco sovietico. Entrarono con questa manovra nell'Unione, Cipro, Repubblica Ceca, Ungheria, Estonia, Lettonia, Lituania, Malta, Polonia, Slovacchia e Slovenia.

agenzia fa riferimento a quattro direzioni generali della Commissione Europea, ovvero, Istruzione e Cultura, Migrazione e Affari Interni, Reti di comunicazione, contenuti e tecnologie e Aiuti umanitari e Protezione Civile[51].

2.2.3 Europa Creativa 2014-2020

Europa Creativa è l'ultimo programma culturale istituito dall'Unione Europea; valido dal 2014 al 2020, esso è composto da due sottoprogrammi, il Sottoprogramma Cultura e Sottoprogramma MEDIA, e da un fondo di garanzia per il settore cultura, operativo dal 2016. Europa creativa si pone come obiettivo la promozione e la diffusione della diversità linguistica e culturale europea e il potenziamento economico del settore cultura, cosi da poterlo rendere più autonomo e competitivo. Esso rappresenta un trampolino di lancio del settore cultura verso l'era digitale; sono molti infatti, gli obiettivi posti dall'Unione per il raggiungimento tecnologico ed informatico in tutti i campi di sua competenza. L'approccio innovativo di questo programma, proiettato verso nuovi strumenti e modalità di fruizione e concepimento culturale, ha portato alla creazione di numerose piattaforme online, allo sviluppo di opere d'animazione, videogiochi, documentari creativi e alla formazione di numerose reti di lavoro e di supporto tecnico operanti nei settori culturali. Europa Creativa rappresenta e unisce le arti e i professionisti dei diversi settori, sotto un'unico progetto proiettato verso le nuove frontiere sia tecnologiche che multisettoriali, dove la coesione e la nuova creatività rappresentano i nuovi fattori di sviluppo sia sociale che economico.

2.2.4 Il progetto *Small size, Performing Arts for Early Years*

Ampi finanziamenti da parte del programma Europa Creativa, furono concessi al settore teatrale. L'importanza e il ruolo sociale diffuso delle arti performative ha prodotto anche in questo caso, ottime collaborazioni e progetti. Sul territorio italiano,

---

[51] Agenzia esecutiva per l'istruzione, gli audiovisivi e la cultura in http://europa.eu

uno di questi fu sicuramente *Small size, performing arts for early years*, sviluppato dall'associazione La Baracca. Nata a Bologna nel 1976, opera da più di 40 anni nel settore teatrale rivolto ai più piccoli, attraverso creazione e produzioni originali. Lo stupore, punto essenziale di tutte le opere realizzate, è ancor'oggi frutto di una lavoro d'autore essenziale ma mai banale. Ad oggi i lavori realizzati dalla compagnia superano i 245 titoli, con più di 12900 repliche. Dal 2005, La Baracca, coordina assieme a Théâtre de la Guimbarde (Belgium), Acción Educativa (Spain) e GOML (Slovenia), il grande progetto di cooperazione internazionale nell'ambito del teatro per bambini, *Small size*[52]. Ampiamente finanziato dai programmi culturali sopracitati dell'Unione Europea, porta avanti da diversi anni , conferenze, progetti, iniziative, incontri e scambi dedicati ai più piccoli, da zero a sei anni[53].

Small size, Performing Arts for Early Years nasce nell'agosto del 2014 dall'unione lavorativa di 15 Paesi membri e 17 partner ed è finanziato dall'Unione Europea attraverso Europa Creativa per il quadriennio 2014-2018. Coerente alla linee guida di sviluppo dell'audience proposte in Europa Creativa, tale progetto tenta di avvicinare il pubblico più giovane, quello della scuola dell'infanzia e materna, al mondo delle performing arts. La formazione di una generazione di amanti e praticanti culturali, ha sempre più peso nei programmi finanziati dell'Unione; educatori, artisti e professionisti del settore rivestono in questo caso un peso collettivo non indifferente, potenziato anche dal continuo accrescimento della rete culturale europea. I progetti creati, hanno come base strutturale il rapporto odierno tra cultura ed educazione e i loro risvolti sociali all'interno della comunità[54].

Creare e formare un pubblico, ma soprattutto delle singole persone attive culturalmente è uno degli aspetti principali di tale iniziativa, che guarda con i suoi

---

[52] https://www.testoniragazzi.it

[53] Dal 2014, La Baracca entra a far parte di Assitej, organizzazione internazionale creata nel 1965, che raggruppa teatri, artisti e progetti teatrali per l'infanzia e la gioventù in più di 80 paesi. Assitej è presente con una sede in Italia, a Bologna, dal 2014 e promuove programmi di ricerca e creazione di nuove azioni mirate ai più giovani.

[54] V. de Sandro, *Europa Creativa: sottoprogramma Cultura, il progetto Small size su teatro e infanzia,* in https://www.fasi.biz/it/ , 5 marzo 2015.

strumenti nel futuro. L'interdisciplinarietà, aspetto fondamentale del teatro d'oggi e il nuovo rapporto con il pubblico, che diventa sempre più parte integrante e fondamentale di ogni spettacolo ha portato negli anni ad una nuova considerazione del ruolo del teatro e del suo avvicinamento ad esso, all'interno di un contesto sociale e/o urbano.

2.3 Il progetto DICE

L'educazione alla teatralità è una disciplina relativamente giovane, che pone al centro dell'azione teatrale l'uomo e/o il bambino e la propria ricerca personale, attraverso un processo, per la maggior parte delle volte incentrato sul lavoro di gruppo. Questi laboratori, sviluppano e ricercano tali concetti evidenziando le caratteristiche personali di ogni singolo partecipante, arrivando cosi a produrre due fattori chiave:

- l'educazione teatrale ha promosso negli anni, grazie alle sue pratiche, risultati non solo pedagogici bensì di valenza sociale, civile e culturale;
- ha sviluppato degli spazi individuali di comunicazione interpersonale, ormai in via di smarrimento in un epoca dedita alla globalizzazione.

Orbene, l'inserimento di queste esperienze negli enti educativi e governativi si è quindi posto come risposta valida a più esigenze in diversi ambiti sociali. Non si parla più di educazione di carattere esclusivamente ludico rivolta al teatro, come avveniva negli anni Settanta e Ottanta, ma di una architettura educativa legata alle nuove tecnologie, alla comunicazione, ai linguaggi, alla cultura e alla storia, elementi chiave della realtà contemporanea, soprattutto giovanile. Tale struttura diventa quindi un'esperienza educativa unica nel suo genere, capace di racchiudere in sé elementi socioculturali ed elementi profondamente moderni.

L'individuo, attraverso il mezzo teatrale, viene coinvolto interamente, sia fisicamente, che sentimentalmente, arrivando quindi ad un'esperienza educativa di consapevolezza personale e collettiva[55].

---

[55] G.Oliva, *Educazione alla teatralità, La Teoria,* Editore XY, Arona, Aprile 2017.

Ad aver preso parte a questo grande processo di rinnovamento teatrale ed educativo è DICE, *Drama Improves Lisbon Key Competences in Education*[56]. Questo programma, sostenuto pienamente dall'Unione Europea, oltre a formare giovani attraverso progetti pedagogici inerenti al teatro, sviluppa e ricerca gli effetti di tale educazione attraverso la messa in pratica di cinque delle *Lisbon Key Competences* [57]ossia:

- Comunicare nella madrelingua; capacità di esprimere opinioni, sensazioni, concetti e fatti sia oralmente che per iscritto in modo congruo e adatto al contesto sociale e culturale.
- Imparare a imparare; capacità personale di gestire al meglio il proprio apprendimento sia individualmente che nel gruppo;
- Competenze sociali e civiche; capacità di partecipare attivamente alla vita sociale e lavorativa, in modo particolare, democraticamente in società ancora molto divise;
- Spirito d'iniziativa ed imprenditorialità; capacità di trasformare le proprie idee in azioni e realtà concrete attraverso il proprio ingegno e la propria creatività, pianificando e gestendo progetti innovativi;
- Consapevolezza ed espressione culturale; capacità di apprezzare la creatività, l'arte e le sensazioni derivate, nelle sue forme. Dalla musica, alla lettura, dalle arti visive a quelle performative [58].

A queste cinque competenze, i partner DICE hanno voluto aggiungerne un'altra, forse la più importante sotto il profilo educativo, l'essere umani, cittadini consapevoli con una bussola morale di ampie vedute capace di dare piena fiducia alle altre persone.

DICE, nasce dalla collaborazione strutturata di ben dodici Paesi, che portano all'interno del programma diversità culturali e una varietà nel panorama sia educativo

---

[56] DICE è un progetto messo in atto sotto il profilo del Lifelong Learning Programme (LLP), programma europeo dedicato al supporto e alla creazione di attività formative dedicate agli studenti di qualsiasi grado.

[57] La Raccomandazione 2006/962/CE relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente, ovvero le Lisbon Key Competences, sollecita gli Stati membri dell'UE ad attuare piani di apprendimento permanente basati su otto punti fondamentali per l'educazione e la conoscenza di ogni individuo.

[58] Le altre tre competenze, in questo caso non affrontate, sono la capacità di comunicare attraverso lingue straniere, le competenze in ambito scientifico, matematico e tecnologico e le competenze digitali .

che teatrale. A prendere parte troviamo quindi, Polonia, Repubblica Ceca, Paesi Bassi, Norvegia, Palestina, Portogallo, Romania, Serbia, Slovenia, Svezia e Regno Unito.

DICE si pone come obiettivo la dimostrazione che, attraverso la cooperazione tra multiculturalità e performance teatrale, si possono raggiungere validi risultati educativi, da poter mettere in pratica in diverse realtà. Tale ricerca ha coinvolto all'incirca 5.000 ragazzi tra i tredici e i sedici anni e si è posta il raggiungimento di quattro punti;

- Produrre un documento istituzionale basato sulla ricerca collaborativa tra i soggetti culturali ed educativi, l'Europa, i Paesi aderenti e le diverse realtà locali;
- Produrre una risorsa, per l'esattezza un documento cartaceo, accessibile a tutti, dove siano esplicitate le modalità educativa teatrali. Codesto documento dovrà essere consegnato a tutti gli educatori, i professionisti del settore e a tutte le scuole;
- Confrontare le diverse realtà teatrali europee e i loro piani educativi, cosi da poter creare nuove esperienze attraverso il continuo movimento d'idee;
- Organizzare conferenze nei Paesi interessati e successivamente a Bruxelles, cosi da poter esporre i risultati di tale ricerca davanti ai leader EU referenti nei settori culturali ed educativi[59].

Con una visione ampia e duratura, questo progetto tenta di aprire la strada ad un nuovo metodo pedagogico, di cooperazione tra il mondo culturale e quello educativo, creando nuove competenze e abilità nei giovani studenti, futuri cittadini europei.

Due sono le forme esplorate da DICE, ovvero la performance teatrale nel suo insieme e il dramma. Orbene, nel primo caso il punto d'attenzione è il pubblico, quindi tutto il processo produttivo è finalizzato ad esso, nel secondo invece, il centro funzionale è sul processo interno di cambiamento individuale, creando cosi una riflessione e un coinvolgimento personale di forte impatto.

---

[59] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama,* Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010 .

Citando Eric Bentley:

«In theatre, A (actor/enactor) plays B (role/performance) to C (audience) who is the beneficiary. In drama, A (actor/enactor) is simultaneously B (role) and C (audience) through participation and observation, in a process of percipience (a process of both observing and participating) [60]».

In questo modo, lo studente svilupperà una doppia formazione, attivata attraverso le continue stimolazioni tra perfomance e dramma, ovvero tra esterno ed interno. Si creano cosi conoscenze, esperienze e opportunità che vanno ben oltre il semplice concetto di educazione teatrale e bensì, travolgono i giovani ragazzi anche al di fuori del palcoscenico. L'anima di questo progetto è infatti una formazione a 360° gradi, capace di esortare attraverso l'arte la popolazione più giovane, cosi da poter creare dei futuri cittadini consapevoli del proprio patrimonio culturale e dei propri valori. Attraverso la pratica teatrale, educatori e professionisti accompagnano gli studenti in questo viaggio sia personale, seguendo quindi passo per passo la loro crescita, che collettivo, attivando reti e scambi all'interno del circuito teatrale europeo.

L'attuale modello d'istruzione, ovvero quello della semplice trasmissione di sapere, va secondo DICE, sostituito con una nuova traccia pedagogica, di coesione sociale e di sviluppo democratico del proprio essere cittadino. Un modello che superi le barriere accademiche per svilupparsi al di fuori dei semplici schemi scolastici, coinvolgendo pienamente l'arte, in questo caso il teatro, e il potenziale educativo, civico e creativo che questo mezzo può trasmettere ai più piccoli. Essenzialmente sono due modi in cui l'essere umano valuta ciò che lo circonda: il primo, il modello logico-scientifico mentre il secondo è quello narrativo. Il nostro sistema scolastico è allacciato profondamente al primo aspetto e sviluppa le arti narrative e artistiche solamente come un valore aggiunto da apportare ad una educazione schematizzata che ben poco sostiene l'insegnamento di queste discipline. La nuova frontiera pedagogica dovrà

[60] E. Bentley, *The life of Drama,* Atheneum Books, New York, 1964.

coltivare in maniera equa i due modelli, creando il giusto equilibrio tra logica e narrativa .

La ricerca finale di DICE, ha prodotto la raccolta d'informazioni di ben 4.475 studenti provenienti dai dodici paesi partners del progetto. Tali Paesi hanno formulato e attuato 111 programmi finalizzati alla promozione, all'educazione, alla valorizzazione e alla creazione di elementi teatrali dal carattere innovativo. Confrontando gli studenti prima e dopo aver svolto il percorso, ci si rende conto del beneficio ottenuto sotto più aspetti:

- sono valutati in modo migliore dai loro docenti;
- si sentono più sicuri nel leggere e nel svolgere i compiti;
- acquisiscono sicurezza nel comunicare;
- migliorano le doti creative;
- cresce la voglia di andare a scuola e di fare attività;
- risultano meno stressati;
- sono più tolleranti verso le minoranze e gli stranieri;
- acquisiscono più valori sociali, soprattutto nell'ambito civico;
- migliorano le considerazioni verso l'ambito politico e amministrativo;
- aumenta l'interesse verso le attività e i problemi pubblici;
- aumenta la sensazione di empatia e la preoccupazione verso il prossimo;
- sono più disponibili al cambiamento delle loro prospettive;
- sviluppano doti creative ed imprenditoriali;
- sviluppano piani per il futuro;
- sono più propensi a partecipare ad attività artistiche, non esclusivamente legate al teatro, ma bensì a tutte le arti, sia performative che visive e a tutte le iniziative culturali;
- spendono più tempo a scuola, grazie ad iniziative culturali, sport, letture, dialoghi ecc.. e meno a casa davanti a videogiochi, televisione e computer;
- frequentano il teatro, il cinema e i musei;
- sviluppano un carattere più forte e sicuro di se stessi ;

- sviluppano il proprio senso dell'umorismo;
- stanno meglio nell'ambiente domestico e nel gruppo sia scolastico che famigliare[61].

Diversi sono i progetti nati da questo programma europeo attraverso la collaborazione tra i vari partners. Le riflessioni, le creazioni e lo sviluppo educativo di questi laboratori sono frutto dell'incessante lavoro di professionisti del settore ed educatori. Lo sviluppo e la trasmissione di realtà sociali attraverso il teatro e i suoi mezzi, ha dato modo ai più giovani, di conoscere e apprendere storie e visioni culturali apparentemente lontane dalle loro situazioni. I dodici programmi sotto esposti, racchiudono a pieno le potenzialità teatrali e il ruolo che DICE vuole dare ai giovani all'interno della società contemporanea.

2.3.1 *Suitcase – drama workshop. Big Brum Theatre in Education Company*[62]

Uno dei primi laboratori realizzati da DICE narra la storia di un rifugiato/emigrato politico; tale workshop si sviluppa in sei unità e ha come filo conduttore un oggetto, in questo caso una valigia. I partecipanti iniziano creando un luogo dove poter sviluppare il racconto attraverso il mezzo teatrale; non c'è nessun copione prestabilito e nessuna fine certa, ma solamente una sequenza dove gli attori dovranno dare sfogo alla loro massima creatività. Tale workshop porta con sé due obiettivi; creare uno spazio sia fisico che mentale dedicato i ragazzi dove poter riflettere e sviluppare doti e valori formativi per il contesto sociale in cui vivono e operano, e innescare un processo di Imparare ad imparare[63], ossia un percorso d'apprendimento e di scambio attivo tra le diverse personalità, culture e materiali presenti. Il progetto esplora realtà quotidiane

---

[61] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama,* Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp 24-25.

[62] Big Brum Theatre in Education Company è un'associazione che produce dal 1982 programmi educativi rivolti al settore teatrale, in tutta la Comunità. Ogni anno più di 80 istituti scolastici e 5000 tra bambini e giovani, partecipano attivamente a tali progetti.

[63] *Imparare ad imparare* è una delle Lisbon Key Competences messe in atto da DICE.

vissute e usa la valigia, come *cathexing objects,* vale a dire, racchiude tutte le forze mentali e spirituali dei partecipanti verso tale oggetto, cosicché da poter creare situazioni dal forte potenziale emotivo.

Il valore di un workshop come *Suitcase* è quello di avvicinare le giovani menti creative al mondo dell'arte attraverso continue sollecitazioni e confronti con i fatti reali e quotidiani. Il dramma immaginario, creato e sostenuto da studenti ed educatori teatrali in questo caso, fa da perno tra il lavoro interiore personale sviluppato attraverso i sei moduli didattici e il continuo confronto con il gruppo e le sue esigenze. Umanamente e artisticamente, l'esperienza che si crea, supera le barriere educative per approdare in un contesto, dove la mente ancora acerba e spensierata dei giovani studenti, viene enfatizzata ed orientata verso nuove esperienze sociali e nuove visioni future. Adrian Buckle, Direttore Artistico di *Unifaun Theatre Productions*, casa di produzione teatrale maltese, commentò così alla fine dei lavori, il laboratorio svolto dagli studenti del St Venera's Boys Secondary di La Valetta:

«The world these pupils created was a harsh world, a world where dog eats dog … Could it be that this is the world they live in? They expressed fear of criminality and anarchy. However, they also expressed hope. They expressed this by opening up to this world and trying to fight the loneliness that pervaded the negative feelings. It was as if they were saying that loneliness will bring criminality but opening up to each other will help fight it. Sometimes it seemed as if these pupils were very familiar with this world and it was pointed out that we all have our own baggage of hope and frustrations that we bring to our surroundings. I think this kind of theatre is important because it gets under pupils' skins and makes them think. It does not offer solutions or conclusions. Those are things the pupils must reach alone[64] ».

[64] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama,* Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 30-47.

2.3.2 *Obstacle Race – theatre in education programme. Káva Drama/Theatre in Education Association, Hungary*

Obstacle Race è un programma educativo teatrale rivolto ai ragazzi/e tra i quattordici e i sedici anni, dedicato alla libertà umana e a tutte quelle situazioni di repressione e interruzione di tale diritto fondamentale. Il focus di questo laboratorio è lo studio tra la relazione scuola e democrazia, attraverso l'uso strutturato del mezzo teatrale.

La prima volta, *Obastacle Race* venne messo in scena in Ungheria nell'anno scolastico 2009/2010 attraverso la collaborazione del K*áva Drama/ Theatre in Education Association* e il *Krétakör Theatre,* due realtà molto attive nell'ambito educativo teatrale nel territorio ungherese. Il programma fu riproposto successivamente ben 12 volte tra i vari licei di Budapest e nell'entroterra del paese. Tale modello, rappresenta un'esperimento nuovo perché porta con sé pratiche teatrali e pedagogiche lontane dallo schema convenzionale ungherese. Si usa la teatralità senza però, l'uso di un copione fisso. Si crea una sorta di dramma che sconfina dall'ambiente scenico, arrivando a coinvolgere tutti gli spazi scolastici e tutte le diverse personalità che compongono l'ambiente educativo, dal preside, al professore ai genitori. I pezzi provati rappresentano la minima parte di tutta la struttura di Obstacle Race, condotta da tre insegnanti di teatro e sei professionisti provenienti dal *Káva Drama/ Theatre in Education Association* e dal *Krétakör Theatre*, in aggiunta a tutti i professori degli istituti interessanti al progetto. La presenza di antropologi culturali a tutte le performance ha dato ulteriore prova della importanza sociale di questa iniziativa; partners ufficiali di *Obstacle Race* sono le organizzazioni *AnBlokk Culture e Social Science Association*. L'obiettivo è quello di mettere in dubbio la concezione occidentale di libertà e di controllo, per riscoprirsi in situazioni e in stati emotivi di abbandono e inettitudine. L'essenza dell'aiuto, del cambiamento e del gruppo in questo caso diventa parte fondamentale del programma; la scuola e i suoi

insegnamenti, la famiglia e le amicizie diventano strumenti di liberazione e democrazia, luoghi in cui esplorarsi e cambiare visioni[65].

2.3.3 *The Human Hand – drama workshop. Bergen University College, Norway*

Ispirato al quadro di Rembrandt, *Lezione di anatomia del dottor Tulp* del 1623, questo workshop sviluppa il tema della condizione dell'essere, della morte e di tutte quelle interrogazioni umane sull'etica e lo sviluppo di una morale ortodossa o meno. L'ampio ventaglio didattico sviluppato da questo progetto, tocca basi storiche, artistiche, culturali, scientifiche e religiose sviluppate in otto unità, che possono essere separate o meno a seconda delle necessità degli studenti. Creato da Kari Mjaaland Heggstad con l'aiuto di Stig A. Eriksson e Katrine Heggstad, entrambi membri di DICE, e i professori teatrali all'Università di Bergen, hanno sviluppato la loro esperienza sia nei confronti dei giovani ragazzi che verso la formazione degli altri docenti. L'insegnante in questo caso ha un ruolo di cooperazione, perché non è solo la persona che dirige i giochi, che sceglie i ruoli, ma sviluppa assieme al gruppo capacità e mansioni mai provate prima. Lo sviluppo e l'influenza di teorie estetiche e teorie scandinave ha portato all'utilizzo di svariati metodi artistici, come ad esempio la musica e la pittura, parte fondamentale per la costruzione narrativa e creativa del progetto. Ogni allievo è libero di partecipare e di scegliere se intraprendere o meno la posizione a lui assegnata; il confronto e il dibattito libero in questo contesto porta gli studenti a decidere, con l'aiuto del Professore, se superare o meno i propri limiti e le proprie paure, senza essere giudicati o esonerati per tale scelta. La libertà di opinione si dimostra anche in questo caso, la struttura portante di tutto il laboratorio.

---

[65] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama,* Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 48-60.

Tutte le idee proposte dai ragazzi sono accettate e possono essere trasformate e modificate poi dall'intero gruppo[66].

2.3.4 *Kids for Kids - The Magic Grater. Theatre Day Productions, Gaza, Palestine*

Il titolo di tale progetto *è Kids for Kids* ed è dedicato ai bambini in età elementare. Ogni anno, da Kids for Kids, escono due opere di stampo drammatico create interamente dalla creatività di questi piccoli artisti. Composto da otto settimane, nelle prime tre si sviluppa il tema teatrale attraverso il coinvolgimento dell'intero gruppo di bambini; nelle due settimane successive i più espressivi e i più motivati (circa una decina) vengono selezionati per portare a termine nelle ultime tre settimane l'opera. Referente del progetto è Mohammed Abu Tuk, insegnate di teatro, assistito da Murad Mghari, anch'esso docente teatrale; il lavoro viene svolto in una delle fasce territoriali più pericolose al mondo, in una scuola per rifugiati nella Striscia di Gaza settentrionale. Il dramma, in questo caso è usato come oggetto di solidarietà e fratellanza tra i più piccoli. Le storie di vita personali, gli interessi e i loro racconti sono posti al centro di questo studio, volto a ricercare attraverso l'immaginazione e gli strumenti teatrali, pace e umanità in luoghi dove sembra essersi perduta.
Questo laboratorio si pone l'obiettivo di creare collegamenti ed interessi, validi anche al di fuori dei muri scolastici; la famiglia, in questi territori composta in media dalle sei alle dodici persone, viene coinvolta nell'iniziativa creando cosi una linea diretta tra scuola e casa. Le storie popolari e le testimonianze apportate dalle famiglie, aiutano ragazzi ad esplorare, attraverso l'immaginazione, la speranza svanita di un futuro sereno e fecondo[67].

---

[66] Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 61- 73.

[67] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama*, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 73- 86.

2.3.5 *Towards the Possible. Centre for Drama in Education and Art CEDEUM, Serbia*

Presentato come una parte del grande progetto di ricerca DICE, sviluppa principalmente una delle *Lisbon Key Competences*, ovvero, Comunicare nella madrelingua. Basato sul poema epico serbo *Banovic Strahinja,* offre la possibilità ai ragazzi, di studiare e scoprire la loro lingua e la loro letteratura in un nuovo modo. Sviluppato attraverso dieci workshop ognuno da quarantacinque minuti, tutti i ragazzi sono spronati a giocare e ad interpretare le proprie caratteristiche attraverso l'uso della lingua e quindi, delle parole. Nel primo step, ogni partecipante dopo essersi presentato, associa un aggettivo iniziante per la stessa lettera del nome, creando cosi un gioco di parole continuo all'interno del gruppo. Sedersi in cerchio rappresenta in questo caso un modo per valorizzare ogni singola personalità e presentarla a turno davanti agli altri studenti, senza gerarchie fisiche ne limiti visivi. Si inizia cosi ad entrare nel racconto, raccogliendo opinioni, domande e creando collegamenti sociali sui temi contemporanei. Motivare i giovani ad intraprendere percorsi dove il lato linguistico e il confronto siano di primaria importanza, rappresenta per DICE uno degli aspetti fondamentali della formazione teatrale. Saper argomentare e dialogare in qualsiasi situazione e contesto, incentiva i ragazzi a prender parte a situazioni inedite e a buttarsi in nuove opportunità scolastiche, creative e lavorative[68].

2.3.6 *Seeking Survival – drama workshop. Eventus TIE, Norway*

Basato anch'esso sulla *Lisbon key*, Comunicare nella madrelingua, si sviluppa tramite il programma TIE, ovvero una serie di workshop, laboratori e spettacoli attuati in Norvegia. Tale programma rappresenta il contributo della Norvegia a DICE. Greta Madsen, Lisbeth Jørgensen e Katrine Heggstad sono le ideatrici e le scrittrici di

---

[68] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama,* Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 87- 100.

tutti i programmi sviluppati da TIE a Bergen, dal 1995 ad oggi. Nel corso degli anni, ampi contributi sono arrivati da personalità di spicco del mondo culturale nordico, apportando nuovi laboratori di educazione teatrale e non solo. Le sessioni, dedicate a studenti con più di tredici anni, si sviluppano in quattro ore, ma possono essere suddivise in più parti a discrezione dell'insegnante. Il tema sviluppato è la perdita della propria lingua, l'espropriazione della cultura comunicativa di un popolo e i suoi cambiamenti in una società. Gli studenti prendono le vesti, in questo laboratorio, di un popolo rifugiato, privato della propria lingua e delle proprie usanze. In tali condizioni, i ragazzi sono obbligati a riscoprire il proprio linguaggio e a mettere in moto la creatività rafforzando cosi le proprie abilità comunicative. Questi problemi sono poi ripresi e sviluppati nello spettacolo, dove vengono associati a testimonianze reali di privazione linguistica creando cosi sul palco una situazione romanzesca, accesa da forti collegamenti tangibili. Questo laboratorio è stato attuato per ora in quattro scuole norvegesi, creando ed incentivando l'educazione teatrale come metodo alternativo e semplice modello pedagogico scolastico e coinvolgendo i ragazzi in attività attuali e formative per la loro crescita da cittadini[69].

2.3.7 *A bunch meaning business: an Entrepreneurial Education programme*. University of Gdansk and POMOST, Poland

A sviluppare la quarta *Lisbon Key* utilizzata da Dice, ovvero, Spirito d'iniziativa ed imprenditorialità, è il progetto promosso dalla Polonia. Sostenuto dall'Università di Gdansk e dall'associazione POMOST, attiva nell'integrazione umanistica, tale laboratorio teatrale e imprenditoriale ha ricevuto contributi anche dalla Banca Nazionale Polacca. Attivo dall'ottobre 2009 al maggio 2010 nei tre distretti a Nord del Paese, ha raccolto le idee di più di trecentocinquanta ragazzi provenienti da cinquanta istituti diversi.

---

[69] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama*, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 88- 113.

Studiato e creato da insegnanti di teatro e di economia, tale progetto ha portato nelle scuole un laboratorio d'imprenditoria a base teatrale; la motivazione, le strategie, i piani di lavoro, il lavoro in team e soprattutto il prendere decisioni sono il focus operativo di questo workshop plurisettoriale. Coinvolgere e spronare i giovani a produrre idee, a creare una strategia imprenditoriale sia attraverso l'artigianato che con l'aiuto delle nuove tecnologie è uno dei punti chiave di DICE.

Il gruppo di lavoro dovrà scegliere un leader, dovrà negoziare ed improvvisare situazioni inerenti all'ambito manageriale, creando in questo modo uno scenario immaginario diverso e lontano dalle loro realtà quotidiane. L'assumersi delle responsabilità, anche se per poche ore alla settimana, accresce l'interesse e l'autostima dei ragazzi, che con l'aiuto del palcoscenico e con la fiducia nata all'interno del gruppo di lavoro, maturano e acquisiscono personalità e caparbietà sia in ambito scolastico che al di fuori. Il docente in questo caso è portatore di un bisogno/problema, ed affida la risoluzione di esso alla classe, senza pilotarli verso la risoluzione e soprattutto senza correggerli.

2.3.8 *Early Sorrows – drama workshop. CEDEUM, Serbia*

Parte integrante del precedente progetto serbo *Towards the Possible* è *Early Sorrows,* laboratorio didattico derivato dalla raccolta di storie omonime, scritte da Danilo Kiš, scrittore e traduttore di molti libri iugoslavi. *Early Sorrows* venne pubblicato la prima volta in serbo nel 1965 e successivamente, nel 1998 venne tradotto in inglese. Danilo Kiš è uno degli scrittori più studiati ed apprezzati dai giovani studenti serbi perché, attraverso i suoi racconti riesce a trasmettere esperienze di vita e fatti storici usando uno stile molto diretto. Gli obiettivi raggiunti con questa unità didattica sono molteplici come ad esempio, esplorare avvenimenti storici tramite l'uso della letteratura e del teatro, mettersi nei panni dei ragazzi cresciuti durante la guerra e quindi ricreare ed immaginare attraverso le arti performative situazioni e sensazioni mai provate prima. La guerra, ampiamente raccontata Danilo Kiš, è la situazione che

mette in moto i meccanismi creativi e le sensazioni degli studenti, creando un potenziale drammatico ineguagliabile. L'arte e la cultura diventano lo strumento di evasione dai conflitti. Un'educazione teatrale e un avvicinamento alle arti nei luoghi dove soggiorna il dolore non cosi passato delle guerre, produce effetti positivi non solo nelle menti dei ragazzi ma, di tutto il complesso familiare.

«It was a great pleasure to monitor the progress of students through acquiring drama techniques which provide the space for our children to take responsibilities for their acting in role, and sense of pride for the accomplishment. They developed creativity while contemplating and discussing the original ways in which they implemented the research tasks they obtained. They become more tolerant in accepting attitudes different from their own, regarding studying literary motives. Those who were not familiar with the reading culture before, now wanted to read the entire texts and look up in them for the answers, which they previously came up with during the process. Stage fright disappeared, and the culture of speech, and in front of a larger audience, improved. The most important thing is that all the teaching units which were processed through drama were interesting, and thus memorised as lasting knowledge. Students were not passive observers, but took active part in a continual process of literary values [70]».

2.3.9 *The Stolen Exam. Leesmij, Netherlands*

Ultimo punto toccato da DICE nelle sue *Lisbon Key* è la Consapevolezza e l'espressione culturale. Il tema scelto per questo workshop è la pressione sociale; The Stolen Exam è un'opera scritta e recitata da quattro attori non professionisti e un direttore operanti nell'associazione culturale Leesmij. Dedicato ai ragazzi dai dodici ai quattordici anni, si è sviluppato in quattro istituti scolastici olandesi. Il problema

[70] Dichiarazione sul programma *Early Sorrows* di Jelena Stojiljković, Professoressa di lingua e letteratura serba, in Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp 131.

dell'oppressione sociale è un problema molto presente nelle scuole in tutta Europa. Bullismo e svariate forme di vessazione fisica e mentale, oggi più che mai rappresentano un nodo cruciale da sconfiggere nel panorama scolastico. Orbene, tale progetto tenta di dare delle risposte a queste problematiche conferendo agli studenti più responsabilità e consapevolezza. Capire i propri comportamenti e i propri errori nell'età adolescenziale è la strategia usata da The Stolen Exam, che attraverso un approccio sia personale che in team, riesce a creare una situazione di confronto e coscienza delle proprie azioni.

L'azione teatrale sviluppata da questo programma trae le sue origini dalla corrente artistica del *Theatre of the Oppressed,* sviluppata dal drammaturgo brasiliano Augusto Boal. L'obiettivo è quello di fornire strumenti e attività di origine artistica, per sopprimere situazioni di oppressione civile, politica e sociale. Questa forma teatrale rappresenta a pieno i laboratori e il fine pedagogico di DICE, ovvero, la ricerca di un'educazione culturale che serva come riabilitazione e prevenzione a tutte quelle mancate forme di libertà personali e comunitarie[71].

2.3.10 *The Teacher – Theatre in education. Sigma Art, Romania*

Basato sui drammi di Jean-Pierre Dopagne, *The Teacher* è parte di un grande progetto urbano disegnato dalla città di Bucarest per il rinnovamento culturale e giovanile urbano. Scritto da un ex insegnante di letteratura esperto di teatro, il laboratorio-spettacolo rumeno entra a pieno titolo nella realtà DICE portando con sé entrambe le situazioni lavorative dell'autore. In particolare, l'opera sviluppa il rapporto che si crea tra l'insegnante, gli studenti e i genitori di quest'ultimi e le relazioni personali al di fuori delle mura scolastiche. Com'è visto oggi un'insegnante? quale ruolo deve avere all'interno della società e nella vita dei ragazzi? Ci si interroga

[71] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama*, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 122-133.

dunque sulla funzione pubblica di questa figura, sottovalutando molto spesso i suoi aspetti umani e privati.

I ragazzi, dopo aver assistito all'opera, sono tenuti a dare la propria opinione sul rapporto che hanno con i professori; dilemmi, confessioni e suggerimenti riempiono la stanza e le menti, dando spunti di crescita sia ai ragazzi stessi che ai loro professori. Trovare nuove vie educative, che tentino di coinvolgere a pieno queste figure importantissime per la crescita degli studenti, si prefigge essere uno dei traguardi della scuola contemporanea. La figura fredda, lontana e asettica del professore novecentesco non è più d'aiuto, e forse probabilmente non lo è mai stato. L'insegnante d'oggi deve saper coinvolgere e infuocare le aule, dalle scuole dell'infanzia all'università, attraverso le sue lezioni teoriche e di democrazia, non perdendo mai la bussola emotiva ed umana. Il teatro in questo caso sviluppa e crea percorsi innovativi per ambedue le categorie presenti in aula; dà spunti pedagogici nuovi agli educatori e avvicina i ragazzi a loro grazie a continue stimolazioni culturali ed emotive[72].

2.3.11 *A Window – theatre in education programme, Big Brum Theatre in Education (TIE) Company, UK*

Ideato dal *Big Brum Theatre in Education Company, A Window* trae spunto dalle opere del drammaturgo inglese Edward Bond. Molte delle sue opere vengo usate nelle scuole come strumenti didattici sociali. La struttura del progetto si suddivide in tre parti; la prima, di pre-spettacolo, la seconda di messa in scena e la terza di post-spettacolo. Attivato tra l'ottobre 2009 e gennaio 2010, tale progetto visitò molte scuole tra le regioni del West Midlands, la Cisgiordania e la Palestina. *A Window* ripercorre i drammi interiori di ogni essere umano e le scelte che ognuno di noi prima o poi dovrà prendere. Esplora la relazione tra l'individuo e la comunità, provando in

---

[72] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama*, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 134-139.

qualche punto scalpore ma mostrando sempre un profondo senso di umanità e vicinanza. L'essere umano è totalmente al centro di questa ricerca; i valori, la morale, il credo personale e le scelte di vita, vengono in quest'opera messe in discussione. Ispezionare l'essere attraverso l'opera teatrale, in tutti i suoi pregi e difetti, e comunicare con i più giovani attraverso essi, senza nascondere ed omettere nulla, offre a quest'ultimi un momento di crescita e di consapevolezza. *A Window* sviluppa l'ultimo punto delle *Lisbon Key* aggiunto da DICE, ovvero, l'essere umani e cittadini attivi in una società priva di ostacoli e razzismi. Le menti in fase di sviluppo degli studenti, in questo modo, raccolgono e riordinano informazioni e impulsi, modificando o confermando le proprie opinioni verso la società e soprattutto verso se stessi[73].

«All important drama has shown that there are no 'cures' for the problem of being human. Just as there are no 'facts' which constitute 'knowledge'. In the past, the effort to say what it means to be human was always accompanied by the struggle to maintain basic life. 'Art' was created in the world of needs and dangers – just as the vision of utopia is created in times of dystopia. Now it's as if the process were reversed – and our (theoretical) ability to supply all our needs seems to be creating cultural, social and personal despair. There must be a simple story – incident – which enables a young audience to experience this – and so become self-creative. Art must always pass responsibility back to the spectator. The artist is creative in order to make the audience self creative. That is, neither 'cure' nor mere propaganda[74]».

---

[73] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama*, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 140-168.

[74] E. Bond, *Preliminary Notes on a Play for Young People*, Big Brum Archive,1995.

2.3.12 *Puppets – a theatre in education programme. Káva Drama/Theatre in Education Association, Hungary*

L'ultimo programma promosso da DICE e *Káva Drama/Theatre in Education Association*, è *Puppets*. Libertà, obblighi e necessità vengono sviluppati attraverso un percorso teatrale che parte ed arriva ad un unica domanda: chi sono io?
Questo dilemma è totalmente focalizzato su noi stessi, sui nostri comportamenti, sulle nostre scelte e sui nostri pensieri. A prendere le redini di *Puppets* ci sono tre insegnanti di teatro e un'attrice professionista, tutti provenienti dal *Káva Drama*. Dal 2008 ad oggi, questo laboratorio ha preso vita ben 58 volte, coinvolgendo giovani studenti ungheresi tra i quattordici e i quindici anni. Azioni drammatiche, messe in scena e travestimenti vengono usati da questi professionisti in modo d'agire direttamente sulla persona singola, provocando domande e qualche volta sensazioni di smarrimento. Il ruolo, punto chiave di tutto il complesso performativo teatrale, dà l'opportunità a questi ragazzi di studiarsi e di capire dove possono iniziare questi ruoli e dove possono finire all'interno di loro stessi. La verità, il buono e il cattivo non viene mai giudicato, bensì, attraverso questo laboratorio si vuole dare consapevolezza e opportunità di valutazione e maturazione alle giovani menti; i valori personali, le ideologie e il carattere, frutto dell'educazione e dei contesti di vita, vengono aperti e liberati in questo contesto, creando cosi scambi costruttivi e formativi. L'opportunità di immergersi in un ruolo totalmente diverso dal proprio, come ad esempio per un ragazzo prendere le vesti di un adulto, approfondisce e crea connessioni personali e sociali uniche nel suo genere. Rappresentare un'altra persona vuol dire iniziare a ragionare in un'altro modo, cambiando cosi concezione di vita e di priorità; l'opportunità data a questi studenti, oltre ad accrescere le competenze artistiche
e culturali personali, sviluppa e accende le menti di quest'ultimi, dando loro un'esperienza fuori luogo e colma di input[75].

---

[75] *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama*, Belgrade, Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, 2010, pp. 170-193.

Siamo quindi di fronte ad un progetto pedagogico di formazione enciclopedica. Il teatro esposto in questi laboratori da DICE, usa le sue caratteristiche basilari per creare situazioni e programmi educativi dal forte valore sociale ed etico. Usare strumenti creativi per affrontare temi di rilevanza globale, ha aperto le porte ad un nuovo modo d'insegnare e di esaminare il mondo attorno a noi. I ragazzi vengono stimolati attraverso mezzi non convenzionali per la scuola europea; il non dover stare seduto davanti ad un libro ma intraprendere percorsi dedicati al proprio essere e al contesto contemporaneo, ha dato ottimi risultati e un alto grado di partecipazione nelle scuole coinvolte. Studiare il mondo e accrescere il proprio bagaglio culturale con il mezzo teatrale si è rivelato un mezzo stupefacente di apprendimento tra i più giovani ma anche tra gli insegnanti. La scuola deve essere portavoce di una politica di formazione e promozione culturale. Creare e svolgere negli istituti di qualsiasi ordine e grado, attività di conoscenza, appoggio e sviluppo del nostro patrimonio culturale dev'essere oggigiorno uno dei punti strategici dei sistemi educativi in ogni paese. Creare menti consapevoli delle proprie ricchezze, siano loro tangibili o intangibili, come in questo caso il sistema delle arti performative, dev'essere un obbligo istituzionale in funzione di un futuro degno e conscio del proprio capitale culturale.

Essere coscienti della propria cultura e dei beni creati nei secoli passati, vuol dire essere cittadini e parte integra della propria società; quando questo manca, ci si ritrova a cancellare un pezzo di memoria civile e istituzionale del proprio paese[76]. Alla scuola contemporanea, alla sua offerta formativa e alla politica, è affidato questo grande compito sociale di creazione d'identità culturale. Strumenti come DICE, mettono in atto percorsi creativi e culturali definiti da una solida linea strutturale nazionale. Ogni programma rappresentato, ha delle chiare connotazioni del proprio paese d'origine, ma nel contempo, dà un'ampia veduta sovranazionale. L'uso della cultura come strumento didattico, ha la caratteristica di dare prospettive più ampie e

[76] Salvatore Settis, Italia S.p. A. L'assalto al patrimonio culturale, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016, pp 60-61.

democratiche ai ragazzi, attraverso un'approccio più libero e consapevole del mondo d'oggi. Scardinare e tagliare queste operazioni pedagogiche potrebbe comportare grossi danni in un futuro non troppo lontano, dominato dal continuo disinteressamento pubblico del nostro patrimonio culturale sia nazionale che mondiale.

L'Italia, attraverso il suo unicum strutturale tra società civile e beni culturali, ha saputo raggiungere con il tempo, una cultura della conservazione incomparabile. Nel prossimo capitolo, il modello italiano di conservazione ed educazione culturale e teatrale, verrà approfondito dando ampio respiro a tutte quelle operazioni nazionali d'incentivazione e promozione del nostro patrimonio attraverso i progetti dedicati alle scuole.

3. La situazione teatrale italiana

Il ruolo culturale dell'Italia è da secoli al centro del panorama mondiale artistico; conservazione, promozione e tutela hanno saputo attuare nel nostro paese una rete di collegamenti e strutture tra le più valide al mondo. La divisione legislativa italiana, formata da Stato centrale e Regioni (con Soprintendenze specifiche territoriali), ha fatto si che questo sistema capillare di tutela si estendesse più o meno su tutto il suolo nazionale. Questo ecosistema culturale, che per secoli ha svolto con efficienza il suo lavoro di tutela di tutta la nostra storia, sembra oggi andare incontro a delle difficoltà. La mancanza di fondi e di nuovi programmi validi a supportare l'intero patrimonio culturale ha condotto l'Italia verso una situazione isolata e in continuo decadimento legislativo. La vitalità culturale che per anni ha animato la nostra storia civile, oggi sembra supportata quasi esclusivamente da incrementi economici, ricerche e novità proveniente dall'ambito privato. La classe politica e i continui effetti, o non effetti, delle loro prese di posizione, hanno portato e porteranno le nuove generazioni ad un progressivo allontanamento di quei bisogni culturali intrinsechi nel DNA italiano. Ancora un' po' titubante dell'incontro produttivo tra arte ed economia, l'Italia e le sue nuove dinamiche organizzative debbono per forza orientarsi e cercare stimoli in settori dall'ampio respiro internazionale, come ad esempio il marketing e la comunicazione. Le visioni retrograde e conservatrici della maggior parte dell'élite politica, oltre a non avere più sbocchi fiscali a portata di mano, continuano ad influenzare la visione dell'Italia agli occhi degli altri paesi europei.

Il teatro, uno dei beni più preziosi del panorama italiano, è da diversi anni al centro di una crisi; sono poche le realtà teatrali oggi in Italia a non avere problemi economici e organizzativi. Rinnovare la scena teatrale italiana, passa prima di tutto dalla messa in atto di leggi, decreti e fondi atti ad aiutare queste realtà. Attuare partnership tra Stato e privati, incentivare l'ingresso di nuovi pubblici e soprattutto, promuovere all'interno

della scuola questa grande industria creativa rappresentano i nuovi traguardi a lungo termine del settore teatrale.

Spronare e connettere la scuola italiana al teatro, alla sua educazione e al suo apprendimento, rappresenta oggi un punto d'arrivo per molti professionisti del settore. Come abbiamo visto precedentemente, la pratica teatrale apportata nel contesto scolastico offre molteplici vantaggi agli studenti. Il contributo dato da questo settore, oltre ad introdurre tecniche artistiche nuove si focalizza molto sulle capacità linguistiche, critiche ed intellettive dei giovani, stimolando passioni ed interessi verso le arti performative e, perché no, formando futuri spettatori e/o attori.

Lo sviluppo della cultura, in tutte le sue forme, promosso dalla Carta Costituzionale nell'Articolo 9[77], risultata non sempre messo in pratica. Dalle disposizioni prese dallo Stato in materia di legislazione e promozione teatrale, si evincono le scarse risorse messe a disposizione per questo settore, tanto più il loro contributo nell'educazione nazionale.

Il ruolo dei privati e i contributi personali di singoli professionisti hanno saputo in parte colmare tale lacuna, producendo laboratori ed istituendo corsi specifici di teatro all'interno del panorama scolastico italiano. Troviamo anche diverse realtà educational intrinseche e consolidate nella struttura dei grandi teatri italiani, come ad esempio La Scala di Milano o La Fenice di Venezia.

Possono quindi bastare tali realtà per costruire la futura classe culturale che occuperà i nostri teatri tra un paio d'anni? E soprattutto, perché lo Stato è cosi poco presente in questa questione? Le domande da porsi sono molte, come sono molti gli interventi futuri da attuare. Sensibilizzare i bambini ad usufruire dell'arte sarebbe produttivo sotto molti aspetti: aumenterebbero le probabilità di creare futuri adulti interessati e attivi culturalmente, creando economia e ripopolando le sale teatrali, e si formerebbero persone più consapevoli e attente al fabbisogno del nostro patrimonio culturale. Siamo quindi di fronte ad un grosso problema dai molteplici fattori e

[77] L'Articolo 9 della Carta Costituzionale Italiana recita « La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio artistico e storico della nazione ».

risultati, problema che prima o poi ogni città dovrà affrontare, attuando scelte politiche di rinnovamento legislativo, dalla duplice base culturale ed educativa[78].
Alla base troviamo quindi l'aspetto burocratico e le politiche che da anni accompagnano i cambiamenti sociali ed interessano le attività artistiche italiane.

3.1 Tutele e sovvenzioni teatrali prima dell'Unità d'Italia.

Diversi sono i cambiamenti legislativi attuati dallo Stato italiano nei confronti del settore teatrale durante tutti i suoi anni di storia. Mai come nessun'altra arte, il teatro ha saputo adeguarsi ai cambiamenti storici e sociali e ha saputo instaurare un rapporto diretto con il suo pubblico e i suoi luoghi. Esso nel tempo, ha assunto diverse funzioni, portando con sé elementi didattici, commerciali, educativi, ricreativi e politici. Proprio per questi motivi e per il suo forte coinvolgimento all'interno delle società, si è dovuto ricorrere ad una tutela legislativa. Durante il XIX secolo, l'Italia passa da 200 sale dedite allo spettacolo nel 1785 a più di 3000 nel 1907. I primi dibattiti pubblici iniziarono ad animare le sale dei burocrati già verso la fine del 1700, quando ancora la penisola italiana non era unita; ordine pubblico, censura, finanziamenti e diritti d'autore rappresentarono i primi problemi affrontati. La Repubblica Cisalpina, creata da Napoleone in Italia fu la prima a concretizzare il primo decreto sui teatri, partendo dal modello francese. Si creò cosi una Commissione per il piano per l'economia dei teatri, derivata dal lavoro politico già concretizzato in Francia dal *Decret Imperial concernant les Théâtres* n. 1663 del 1806, seguito dal *Réglement pour les Théâtre,* esteso successivamente anche al Regno d'Italia che comprendeva la creazione di compagnie teatrali stabili sul territorio italiano, finanziate dallo Stato[79].

---

[78] G. Oliva, *Il teatro nella scuola, aspetti educativi e didattici*, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2008.

[79] A. Lo Lascio e S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo, dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 48-55.

Nasce proprio in questi anni la duplice anima, valida ancora oggi, del teatro moderno, ovvero, l'essere portatore di un lato artistico e creativo da una parte, e dall'altra , rappresentare una vera e propria azienda culturale, proficua e propensa alla vendita e al commercio di prodotti artistici, come gli spettacoli. L'intervento dello Stato rappresenta cosi una forma di controllo su tutti i prodotti creati dal circuito teatrale ma anche un garanzia all'interno del mercato; è indubbio quindi l'essenziale e il vitale ruolo di esso, per i teatri italiani. L'idea di teatro nazionale, portatore dei valori del paese ed educatore di folle, si contrappone quindi al teatro imprenditoriale, senza principi apparenti ma nato con un'unica prerogativa, quella del guadagno. Derivato dalla Rivoluzione Francese, questo modus operandi di fare teatro , di trasmettere valori educativi, ideali politici e di civiltà è arrivato fino ai nostri giorni.

Chiaro è, che questo sistema in Italia, fino all'Unificazione del 1861, aveva forma e modalità di tutela diverse in ogni singolo Stato della penisola e rispecchiava le usanze e i costumi dei popoli abitanti; la confusione normativa durante tutta l'epoca risorgimentale ha creato non pochi problemi al successivo Regno d'Italia.

Le Direzioni teatrali, formatesi in questi anni, rappresentavano le autorità politiche dello Stato di appartenenza e controllavano l'organizzazione interna del teatro, qualora vi fossero fondi da parte del Governo da amministrare; il bisogno di un controllo continuo dei finanziamenti derivava dalla forte presenza di famiglie benestanti e di privati nell'organigramma interno al teatro.

Con l'arrivo dei moti rivoluzionari e il professarsi dell'idea di un'Italia unita, quasi tutti i finanziamenti attuati precedentemente terminarono e cessarono le attività delle compagnie sovvenzionate dagli Stati. La Compagnia Reale Sarda, finanziata da Vittorio Emanuele I di Savoia dal 1821 fu l'ultima a chiudere i lavori e si ritrovò al centro di un lungo dibattito, che diede le basi alle nuove politiche culturali attuate un decennio più tardi nel nuovo Stato italiano, proprio dalla classe dirigente vicina all'ex Casa Reale Sabauda[80].

---

[80] Ivi.

3.2 Le nuove politiche culturali del Regno d'Italia

Ancora una volta, il ruolo di servizio pubblico svolto dalle attività teatrali sotto forma di educazione e cultura sovvenzionate come ospedali, scuole e università dal Governo centrale, si contrapponeva al destino economico privatistico a cui andava incontro. Ebbene, tutte le discipline inerenti alle arti performative del teatro, venivano regolamentate nell'iniziale Regno d'Italia con il Codice di Commercio.

Capita l'esigenza di estinguere tale problema, nel 1862 con il Ministero Ricasoli, si creò la prima Commissione per il miglioramento del teatro nazionale, che però naufrago quasi subito. Le spese e i finanziamenti attuati, in mancanza di organi legislativi a loro consoni, trovarono spazio nel bilancio del Ministero dell'Interno fino al 1867, anno in cui furono totalmente abolite. L'intensa discussione che portò a questo risultato verteva principalmente sul ruolo giocato dal teatro all'interno della nuova società italiana; si schierano da una parte coloro che dichiaravano il teatro uno strumento ricreativo dell'alta società finanziato tuttavia dalle casse dello Stato ingiustamente, e dall'altro lato i deputati difensori del teatro sociale e della sua funzione completa, sia economica che culturale, utile a tutto il Paese.

L'abolizione dei finanziamenti si trasformò via via, in una scelta politica tattica, ovvero la cessione dei circa 1000 teatri demaniali ai Municipi, cosicché la responsabilità legislativa ed economica non vertesse più sulle spalle dello Stato centrale, ma dei comuni italiani, senza però obbligarli. Nasce cosi, sotto proposta del Ministro dell'Interno Desiderio Chiaves nel 1866, il primo strumento legislativo attuato dal Governo italiano.

Si passa quindi da un rapporto teatro-stato dell'Italia pre-unione, ad un rapporto esclusivo teatro-comune, aumentando cosi le disuguaglianze all'interno del paese.

Pur non avendo nessun obbligo assoluto di sussidio verso le attività teatrali, i Comuni erano la maggior parte delle volte già comproprietari dei principali teatri della città[81].

---

[81] A. Lo Lascio e S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo, dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 55-62.

In pochi anni piombò sul settore teatrale una serie infinita di tasse, restrizioni e controlli che debilitò non di poco alcuni dei teatri italiani più importanti; La Fenice di Venezia rimase chiusa dodici anni tra il 1872 e il 1898 e stessa sorte toccò a La Scala di Milano, che cessò le attività per un'anno tra il 1897 e il 1898.

Nel 1882 si fondò in Italia la Società per la tutela della proprietà letteraria e artistica con lo scopo di sensibilizzare la società e la classe dirigente sul problema del riconoscimento dei diritti d'autore nel settore artistico. Nel 1926 la SIA, si trasforma in SIAE, dopo l'adesione dei rappresentanti degli editori italiani; non si tratta più di una semplice società ma di una vera e propria azienda, intermediaria tra stato e artisti. Proprio sull'onda di questa nuova rappresentanza a livello sociale, nel 1921 venne creata la prima Commissione di vigilanza sui teatri e sui luoghi di divertimento per l'applicazione del diritto ereditale[82]. Si inasprirono in questi anni i controlli delle censure, attraverso le prefetture provinciali :

« Sarà proibita ogni rappresentazione teatrale che in qualunque modo offenda i principi eterni della moralità e del pudore: che offenda la persona del re, o del parlamento e gli altri poteri dello stato, o i sovrani e rappresentanti delle potenze amiche; che induca sprezzo nelle moltitudini della Legge fondamentale e delle leggi dello Stato, o ecciti la violenza di esse, o diffonda teorie sovversive dell'ordine stabilito, che offenda la religione cattolica e i culti tolleranti; che offenda, anche con allusioni, la vita privata delle persone, o i principi costitutivi della famiglia[83] ».

Nuove prese di posizione arrivarono anche dai lavoratori del settore, fino a quel momento presi poco in considerazione dallo Stato; nel 1920, con il Regio D.L n. 567/20 e dopo svariati scioperi, furono alzati i costi del biglietti per finanziare i teatri lirici e sempre lo stesso anno, con il D.L n.5 si creò nel capitolo dedicato al bilancio

[82] Attuata dallo Stato Italiano attraverso il decreto legislativo n.1549 del 1921.

[83] Circolare del Ministero dell'Interno ai prefetti per il riordino della censura teatrale in tutto il regno, n.15, 1879.

del Sottosegretario alle Belle Arti, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, un fondo pari a 200.000 lire dedicato al teatro[84].

3. 3 Il Ventennio fascista e il teatro

La questione teatrale e le conseguenze delle norme precedentemente attuate, portarono nelle mani dei privati grosse opportunità d'investimento nel settore. La libera concorrenza, tanto promossa dallo Stato dopo la totale concessione ai comuni, aveva dato modo a diversi impresari di costruirsi attorno al campo teatrale veri e propri monopoli. L'arrivo del Fascismo nell'ottobre 1922, non provocò inizialmente grossi cambiamenti perché si svilupparono in primo luogo i programmi politici ed economici; non si erano ancora definite le strategie culturali da intraprendere per cui per un primo momento il teatro e tutti gli istituti culturali furono solamente sottoposti a controlli burocratici da parte del governo. Le indicazioni successivamente prese, portarono Mussolini a considerare il teatro uno dei mezzi educativi e politici più diretti e potenti, ottimo per soddisfare le esigenze di propaganda fasciste delle grandi masse.

« Tutti gli istituti d'arte, dal teatro al museo, dalla galleria all'accademia, debbono essere considerati come scuola, come luoghi cioè destinati non solo alla cultura e molto meno alla curiosità, ma preparati per educare il gusto e la sensibilità, per tenere desta la meraviglia, per raffinare le doti più alte e potenti dell'anima[85]».

Nel nuovo panorama politico emerse l'idea d'istituire una vera e propria istituzione teatrale pubblica, che togliesse, almeno in parte, l'arte dalle mani della speculazione economica. Il primo progetto arrivò dall'istituzioni sindacali di categoria nel 1924 e proponeva la creazione di teatri stabili nelle città più importanti d'Italia, atti alla

---

[84] A. Lo Lascio e S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo, dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 55-62.

[85] Tratto dal discorso pronunciato da Benito Mussolini in Campidoglio il 20 maggio 1924.

realizzazione di scuole di formazione per attori e professionisti. La realizzazione di tale programma, che doveva essere sovvenzionato da un organo statale, L'Ente Nazionale del Teatro, non fu mai realizzato per la riluttanza e l'ostilità di alcuni membri sindacali e statali, particolarmente già coinvolti in questioni economiche teatrali[86].

Stessa sorte toccò al progetto del 1926. Mussolini incaricò Luigi Pirandello e Paolo Giordani di creare un Teatro di Stato, con sede a Roma, Milano, Torino e Napoli con l'aiuto e il contributo finanziario del Ministero della Pubblica Istruzione e del Ministero delle Finanze. L'ingente somma di denaro richiesta alle casse dello Stato, i repertori per la maggior parte sotto controllo della dittatura, la localizzazione mancante delle nuove strutture, le contestazioni degli industriali privati e l'avvento del cinema comportò la chiusura del progetto e il fallimento di tutti i successivi studi. L'idea del Teatro di Stato, creato e funzionale al partito fascista, finì ancor prima di iniziare[87].

Ampi traguardi furono raggiunti dal lato sindacale del settore. La situazione lavorativa dei lavoratori dello spettacolo, i contratti stipulati, le situazioni pensionistiche e le tutele furono riviste dallo Stato e dai sindacati . Il 6 dicembre 1930 nasce la Corporazione dello Spettacolo, comprendente sia la Federazione degli industriali e quella dei Lavoratori dello spettacolo.

Nel 1934 si crea il Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, al cui interno nel 1935 s'instaurerà l'Ispettorato del teatro (R.D 327/35). Da questo momento tutte le competenze e gli affari fino a quel momenti divisi in diversi e più organi statali, vengono unificate per la prima volta nella storia italiana, sotto un'unico ente. Nel 1937 nascerà il Ministero per la Cultura Popolare, con annessa la Divisione Generale per il Teatro, cardine di tutte le funzioni finanziarie ed amministrative del settore.

---

[86] Secondo Congresso della Corporazione del Teatro, in L'Argante , 16 maggio 1925.

[87] E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze, 1989, pp. 1-18.

La gestione e il controllo rigido di tutte le messe in scena teatrali spettava ancora agli organismi di governo comunali, che tramite una fitta rete gestionale di nomine e d'aiuti economici privati e non, riusciva ad organizzare l'intera stagione[88].

La burrascosa entrata in guerra dell'Italia, riportò la situazione legislativa in piena confusione, attribuendo mansioni e poteri a più organi nello stesso momento. La mancanza di pubblico e la massiccia riduzione dei fondi destinati allo spettacolo fece precipitare il teatro sia come mezzo ricreativo, che come mezzo educativo e di propaganda. Con la successiva nascita della Repubblica nel 1946, il Ministero della Cultura Popolare passò le redini esecutive al Presidente del Consiglio dei Ministri, che si ritrovò in mano una situazione culturale paternalistica ed estremamente dispotica.

3.4 Dal secondo dopoguerra ad oggi : l'evoluzione della legislazione teatrale

Dopo varie deleghe e cambiamenti di tutela statale, nel 1948 s'insediò la Direzione generale dello spettacolo, la cui delega fu affidata al Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Giulio Andreotti. Si assegnò ancora una volta l'ambito teatrale ad un'unico organo statale ma non ancora ad un dicastero. Diverse furono le prese di posizione dopo questa scelta; la necessità di dare uno spazio burocratico riservato al settore teatrale e di riordinare la sua legislazione diventava sempre più importante.

Dopo una prima proposta di creazione di un Ministero dello Sport, dello Spettacolo e del Turismo, dal 1955 lo spettacolo venne inglobato dal Ministero dello Sport e del Turismo, eliminando ancora una volta l'opportunità di dare ampie responsabilità e sorveglianza legislativa a tutte le attività teatrali.

Nel 1956 , emerse l'idea di affidare tali competenze al Ministero dell'Istruzione, in finale, senza conclusioni positive. L'idea sviluppata dal Regime fascista in

---

[88] A. Lo Lascio e S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo, dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 65-69.

precedenza, di un teatro educativo e formativo per le grandi masse, si opponeva alle idee democratiche e liberali della nuova Repubblica Italiana.

Tre anni più tardi, l'idea esposta di un Ministero dello Sport, dello Spettacolo e del Turismo tornò in scena, risultando tra le tante la più consona alla situazione. Fu Umberto Tupini, esponente della Democrazia Cristiana e incaricato dal Governo Segni, a creare il nuovo Ministero con la legge n.617 del 31 Luglio 1959[89].

Il grande dibattito inerente la cultura in Italia si protrasse fino ai primi anni '70. Molte furono le riforme della Pubblica Amministrazione che apportano cambiamenti in ambito culturale, sia locale[90] che nazionale, ma l'esigenza di creare un ministero dedicato esclusivamente alla cultura e all'ambiente in un paese come l'Italia, sembrava essere di vitale importanza per la sua organizzazione. Uno dei punti fondamentali di questa ricerca di garanzia e salvaguardia si concluse nel 1964 con la Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e paesaggistico , chiamata Commissione Franceschini . Furono presentate ben ottantaquattro dichiarazioni e nove indicazioni, dove si esponeva la situazione drammatica in cui versava il patrimonio culturale italiano e le procedure di lavoro da attuare negli anni successivi. Tra queste, si evince la creazione di un organismo autonomo di tutela e valorizzazione dei beni culturali presenti su tutto territorio operante all'interno del Ministero dell'Istruzione[91]. Orbene, non si presentava ancora l'idea concreta di affidare alle Belle Arti un'intero dicastero autonomo. I lavori della Commissione Franceschini continuarono poi con altre due

---

[89] Ivi.

[90] Nel 1968 si approvò la Legge n.108, *Norme per elezioni dei Consigli regionali nelle Regioni statuto normale*, che sanciva le prime elezioni regionali entro il 1969, prorogato poi al 1970. Sempre nel 1970 venne firmata la Legge n. 281, *Provvedimenti finanziati per l'attuazione delle Ragioni a statuto ordinario*. Nascono così ufficialmente le Regioni italiane.

[91] Nato nel 1861 dal Governo Cavour, e poi soppresso nel 1929 dal Fascismo per dar vita al Ministero dell'Educazione Nazionale, il Ministero della Pubblica Istruzione si pone nell'Italia Repubblicana nel 1944 grazie al governo Badoglio II. Immutato fino al 1974, con l'arrivo del Ministero per i beni culturali e l'ambiente alcune delle sue competenze primarie furono trasferite e raccolte negli altri dicasteri. Dal 1988, anno di nascita del nuovo Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica e Tecnologica, i cambiamenti apportati attraverso numerosi scorpori e incorpori di attività, terminarono con la legge finanziaria 2008, n. 244/2007 che sancì la formazione del MIUR, acronimo di Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

attività di ricerca, le cosiddette Commissioni Papaldo del 1968 e del 1970, che tennero alta la disputa in questione. Il grido d'allarme dato dalle commissioni, risultato di decenni di mal funzionamento legislativo su tutto il campo culturale ha creato l'esigenza imminente di un'organismo dedito esclusivamente alla loro tutela e valorizzazione. Nasce cosi, con il Decreto Legge n.657 del 14 dicembre 1974 il Ministero per i Beni Culturali e ambientali, istituito dal Governo Moro e affidato a Giovanni Spadolini, uomo di cultura e politico repubblicano nel secondo dopoguerra[92]. Tale dicastero, riorganizzato poi nell'ottobre 1998 prese il nome di Ministero dei Beni e delle Attività Culturali[93], raggruppando a sé tutte le funzioni del precedente Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e aggiungendo le mansioni di promozione e valorizzazione dello spettacolo[94] e le competenze in ambito sportivo[95].
Diverse furono le modifiche e le riorganizzazioni burocratiche apportate; nel 2004 verranno istituti i Dipartimenti, tra di essi, Spettacolo e Sport, in cui all'interno saranno presenti le Direzioni Generali, abrogati poi nel 2007, attraverso il Decreto del Presidente della Repubblica n.233 e sostituiti con il Segretariato Generale[96].
Nel 2009, il Ministero e gli uffici di diretta collaborazione subiranno notevoli modifiche strutturali ; saranno incentivate le operazioni di tutela e valorizzazione dell'intero patrimonio culturale italiano e ripresa la centralità del passaggio sotto il profilo artistico[97].

Nella Direzione generale spettacolo dal vivo, attualmente presente all'interno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, operano diverse categorie artistiche:

---

[92] I. Bruno, *La nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali, il dibattito sulla tutela,* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2011, pp. 13-16.

[93] Nato con il Decreto Legislativo del 20 ottobre 2009 n.368, in attuazione alla Legge 59/97.

[94] Attuato attraverso il Decreto Legislativo n.112/98.

[95] Lo sport e l'impiantistica sportiva saranno poi dislocate in un dicastero a parte, il Ministero per le politiche giovanili e le attività sportive con il Decreto Legislativo n . 181 del 18 maggio 2006.

[96] *Ministero*, in http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC

[97] Pubblicato nel Supplemento ordinario alla G.U. n.164 del 17 luglio 2009 il D.P.R. 2 luglio 2009 n. 91.

- Servizio per le attività liriche e musicali: ha competenze e funzioni economiche per la valorizzazione e il sostegno delle attività musicali e liriche, sia ordinaria che tradizionale. Offre i propri contributi finanziari a tali attività; teatri di tradizione, istituzioni concertistico-orchestrali e corali, attività liriche ordinarie, festival, rassegne, concorsi musicali ed eventi di promozione musicale, progetti giovanili di formazione e attività all'estero. Esso svolge il ruolo di vigilanza per gli enti lirico-sinfonici , esprime le valutazioni di competenza della Direzione Generale per lo spettacolo dal vivo e di quella cinematografica, comprendendo la Fondazione La Biennale di Venezia. Valuta gli istituti culturali ed il diritto d'autore, ai fini di un corretto svolgimento in materia di proprietà letteraria e diritti e controlla il lavoro svolto dalla Società Italiana Autori ed Editori (SIAE). Svolge un'intensa attività di vigilanza finanziaria tra gli istituti e i soggetti beneficiari dei contributi.

- Servizio per le attività teatrali: compete nel campo teatrale, promuovendo e sostenendo economicamente enti e organismi operanti in tale settore come l'Ente teatrale italiano, Fondazione istituto nazionale del dramma antico, Fondazione la Biennale di Venezia - settore teatro, Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico, teatrali stabili pubblici, privati e d'innovazione, imprese di produzione e organismi di promozione e formazione, gestori di sale teatrali, progetti di divulgazione, promozione e informazione nel campo, programmi di perfezionamento professionale, rassegne, festival, progetti all'estero e produzioni e distribuzioni in aree poco servite. Svolge inoltre il servizio di contributo finanziario per le spese di vigilanza e sicurezza svolte dal Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco in occasione di eventi pubblici. Anch'esso come i precedenti servizi, ha competenze di verifica e controllo sia amministrativo che contabile dei soggetti o enti beneficiari dei contributi.

- Servizio per le attività di danza, circensi e dello spettacolo viaggiante : svolge un servizio di tutela e promozione di attività di danza, circensi e nell'ambito dello spettacolo viaggiante. Offre contributi finanziari all'Accademia nazionale di danza, a soggetti privati o pubblici che attuano iniziative di valorizzazione e promozione nel settore danza, gestori e operatori di sale, imprese dello spettacolo viaggiante, rassegne, festival e ulteriori attività finalizzate a tradizioni e culture legate al ballo e al circo sia in Italia che all'estero. Vengono finanziate attività educative e acquisiti nuovi strumenti tecnologici e meccanici per le performance e ristrutturate aree dedite allo spettacolo circense . Svolge inoltre le funzioni di tutela e controllo presso tutti gli enti e i soggetti a cui è stato versato il contributo finanziario, cura il recupero delle sovvenzioni, i pignoramenti e il controllo sindacale[98].

3.5 Il FUS, Fondo Unico per lo Spettacolo

Le normative e i finanziamenti arrivati al settore teatrale il primo decennio dopo l'instaurazione del Ministero dei beni e delle attività culturali, erano irrisorie se non quasi completamente assenti. La crisi legislativa e finanziaria in cui versavano i teatri italiani all'inizio degli anni '80 portò diverse realtà ad indebitarsi. L'innalzamento del prezzo dei biglietti e il progressivo abbassamento del pubblico in sala, creò il giusto clima di tensione per far emergere le prime preoccupazioni all'interno del Governo. Tra il 1982 e il 1984, furono stipulate le cosiddette *Leggi Ponte,* ovvero, le prime manifestazioni pubbliche e burocratiche verso l'uniformità legislativa del campo teatrale. Successivamente, date le improrogabili esigenze nascerà la *Legge Madre*, progetto che ricopre l'intero settore, proposto dal Ministro Lelio Lagorio nel 1984[99].

---

[98] A. Lo Lascio e S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo, dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 77-79.

[99] Tale progetto fu assegnato alla II Commissione della Camera dei Deputati Affari della Presidenza del Consiglio- Affari interni e di culto. Enti pubblici e successivamente presentato il 12 dicembre 1984 dal relatore Gianpaolo Pillitteri.

La legge che pose fine ad un secolo di incertezze e di mal funzionamento statale verso tale settore dello spettacolo fu sicuramente la Legge n. 163 Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo, emanata il 30 aprile 1985. Il Fondo Unico per lo Spettacolo, il FUS, esposto nel primo articolo della Legge 163, esplica le condizioni, i ruoli e le ripartizioni economiche che tale oggetto statale offrirà agli enti coinvolti:

- 42% enti lirici;
- 13% ad attività musicali e danza,
- 25% attività cinematografiche
- 15% per il teatro in prosa
- 1,5% ad attività circensi[100].

L'Osservatorio dello Spettacolo, istituito attraverso l'articolo 5, avrà il compito di raccogliere i dati e vigilare l'andamento dei soggetti interessati. Dopo un primo momento di grossi finanziamenti senza grandi cambiamenti, nel 1990 si iniziano ad avere le prime decurtazioni, complice anche l'instabilità pubblica e il susseguirsi di governi. Il principale problema emerso durante i primi anni, riguardava il legame del FUS con gli andamenti della spesa pubblica; risultò quindi zoppicante, come d'oltre la politica di quegli anni. Lo scenario istituzionale per il settore teatrale verteva negli anni '90 attorno alla discussione sulle competenze e i ruoli attribuiti ai diversi livelli governativi, vale a dire, Stato, Regioni e Provincie e Comuni. Un'ulteriore cambiamento coinvolse le Commissioni consultive di settore; le vecchie Commissioni in opera fino a quel momento, ovvero, musica, danza, prosa, cinema, attività circensi e spettacolo viaggiante furono ridotte organicamente[101], inoltre fu vietata la nomina di soggetti operanti nel settore spettacolo, sottoposti a valutazione dalla stessa

[100] Per il primo triennio 1985-1987 il contributo attribuito fu di 2.050 miliardi di lire.

[101] Si passò da più di una decina di componenti a nove , compreso il presidente, per Commissione.

Commissione consultiva a cui prendono parte. Si cerca cosi di evitare conflitti d'interessi e si punta alla massima professionalità di ogni singolo componente.

La realtà emersa nell'ultimo ventennio evidenza come il FUS non possa più essere l'unico strumento di finanziamento per il settore teatrale. Privati e aziende rappresentano oggi una risorsa di fondamentale importanza per il funzionamento di tutti i teatri italiani. Senza il loro contributo, appoggiato dal Governo con incentivi ad investire nel settore cultura, l'Italia sarebbe oggi privata di uno dei sui beni più preziosi.

4. L'educazione teatrale nelle scuole italiane

I problemi affiorati e l'immaturità burocratica dello Stato nei confronti di un settore cosi intenso ed importante per la storia del nostro paese, continua a portare avanti l'idea errata che tale campo culturale non possa essere utile ad una società civile. Il ruolo sociale delle performing arts, ancora molto piatto agli occhi del Governo, ha dato ben pochi spunti di connessione tra educazione scolastica e teatro.

L'offerta pedagogica teatrale proposta negli ultimi anni in Italia si può pressoché riassumere nei programmi educational presenti nelle realtà teatrali più grandi. La mancata totale connessione del settore scolastico pubblico con la realtà teatrale, ha portato per l'appunto, gli stessi enti culturali a dover provvedere a questo buco istituzionale. Incentivare la crescita e la formazione di bambini e ragazzi attraverso l'educazione teatrale è oggi uno dei punti fondamentali delle grandi realtà dello spettacolo italiano. Occasione che però, può essere sfruttata a pieno, solo se si ha la fortuna di avere un'insegnante operosa e propensa a tali attività formative.

I laboratori attivati dai teatri italiani, gli spettacoli preparati e i professionisti che operano in questo mix educativo e culturale, sono per gli studenti di ogni grado e ordine, un'importante risorsa di arricchimento civico e culturale. L'inefficienza della scuola pubblica verso questo contesto educativo e la quasi esclusiva delega di esso al teatro stesso, ha portato negli anni una precarietà culturale verso tale strumento sia nei professori che negli studenti, la maggior parte delle volte nuovi all'ambiente.

La valenza antropologica, più volte riscontrata da professionisti ed enti governativi, dell'educazione teatrale fornisce ai ragazzi un nuovo metodo di crescita, consapevolezza e critica sia di se stessi che del mondo che li circonda. Appare quindi evidente che tale operazione pedagogica non sia fine a se stessa, ma sia proiettata in una visione globale della società. L'abolizione della netta separazione delle materie

presenti nel quadro scolastico moderno, integra sia modalità di apprendimento totalmente diverse, che esperienze e propensioni intellettive personali[102].
Le svariate anime del sistema educativo teatrale e i piani esperienziali attuati tramite esso, riuniscono in un'unica attività livelli di apprendimento e crescita unici nel complesso scolastico italiano. Il senso e il contributo dato da ogni singolo individuo si rispecchia poi nella formazione plurale attuata dall'intero gruppo; le relazioni prodotte da tali laboratori, incrementano simultaneamente sia la conoscenza del proprio io, che l'essere parte di un gruppo, di una società poliedrica e umanamente sfaccettata[103].

L'acquisizione di competenze in questo caso, non può essere ridotta alla semplice connessione stimolo-risposta ma bensì, va strutturata assieme al contesto in cui opera. L'apprendimento messo in atto dall'educazione teatrale, deve quindi tener conto di svariati aspetti e proprio per questo motivo si configura come una struttura complessa in grado di proporre agli studenti alcune proprietà, quali, la valenza affettiva presente in tutto il tempo dell'attività, la valutazione delle proprie azioni al fine di chiarire le proprie idee assieme a quelle del gruppo e infine la possibilità di scoprire la realtà attraverso il paradosso della finzione scenica[104]. Il clima democratico che viene ad instaurarsi durante i laboratori didattici, conferma che l'uso di uno strumento culturale come questo all'interno di un'istituto scolastico, rafforza l'apprendimento e l'acquisizione di principi sociali, creando sia futuri cittadini consapevoli dei propri dovere civici che futuri spettatori. Tali progetti oggi in Italia possono prendere vita all'interno di realtà teatrali consolidate, attraverso iniziative extra scolastiche proposte da singoli professori o tramite associazioni dilettantistiche private. Le prime due forme sono quelle più presenti e condivise nella scuola italiana.

---

[102] G. Oliva, *Il teatro nella scuola, Aspetti educativi e didattici,* Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto, Milano, 1999.

[103] V. Minoia, *Teatro come educazione all'alterità*, Riviste Erickson, Volume 15, n.2, Novembre 2017.

[104] G. Oliva, *Il teatro nella scuola, Aspetti educativi e didattici,* Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto, Milano, 1999.

4.1 Dalla scuola al teatro

I profondi cambiamenti sociali creati dal secondo conflitto mondiale, positivi o negativi che siano, coinvolsero con le loro visioni tutte le espressioni artistiche. L'idea di evadere dagli schemi classici e tradizionali conquistò negli anni anche il teatro; nascono in questo periodo nuove compagnie e gruppi teatrali derivati dalle avanguardie rivoluzionarie del Novecento. Il nuovo teatro, totalmente rinnovato e lontano dalle linee tradizionali del passato, presenta fin da subito svariati elementi attigui alla pedagogia teatrale. Il pubblico, nuovo centro nevralgico, diventa il punto di partenza e di arrivo di ogni spettacolo, che inizia ad uscire dalla sala teatrale arrivando nelle strade ed entrando nella vita quotidiana dei lavoratori italiani. Prende vita in questi anni anche il concetto di laboratorio, di officina creativa in grado di divertire ed insegnare pratiche culturali fino ad allora riservate ad un élite sociale.[105]

Ad influenzare molto tali temi furono sicuramente i moti rivoluzionari del Sessantotto. L'affiatamento giovanile e la sensibilità verso i temi culturali coinvolse il teatro in tutte le sue forme; l'approccio ludico emerso, rinnovava le tecniche tradizionali per dare spazio ad iniziative di gruppo incentrate sulla giocosità di quest'arte. Lo sviluppo dei rapporti interpersonali all'interno del campo culturale e di nuove competenze, crearono un nuovo modo d'intendere questo strumento culturale.
La scuola sembrava quindi il luogo perfetto per sviluppare questi meccanismi artistici di animazione teatrale[106][107].

« La scuola è stata storicamente, o almeno entro una congiunta storica recente, un'istituzione portata ad orientare la creatività, a svalutare il mondo dell'illusione e del gioco perché orientata prevalentemente sugli esiti funzionali e pratici della formazione […]. Il momento di una nuova aggregazione dove le vocazioni espressive molteplici - arti, musica, spettacolo,

---

[105] G. Oliva, *Educazione alla teatralità, la teoria,* Editore XY.IT, Arona, 2017.

[106] Per *animazione teatrale* si intende un modello di rappresentazione e tecnica teatrale, da non confondere con il *teatro d'animazione*, particolare settore artistico che fa uso di marionette e burattini durante le performance, generalmente dedicate ai bambini.

[107] P. Quazzolo, *Il teatro a scuola*, QuaderniCIRD Rivista del Centro Interdipartimentale per la Ricerca Didattica dell'Università di Trieste, Trieste, 2014.

teatro, rito e cosi via- si incontrano per diventare il punto di coagulo e di ricapitolazione di alcuni percorsi sviluppati da una comunità. In questo senso essa può diventare il tempo e il luogo in cui si rivelano le possibilità nascoste, il luogo in cui ciò che è marginale ritorna al centro del sentire collettivo con quel rovesciamento di campo e di strutture tipico delle grandi drammaturgie antiche[108]».

L'innovazione e lo sviluppo di attività didattiche dalla dimensione culturale, ha riformato le finalità e le esigenze della nuova scuola, che diventa un luogo di connessione e critica della società e dei contenuti artistici e culturali prodotti e un luogo di crescita sia per gli studenti che per i docenti. Tali progetti furono sicuramente appoggiati dalle teorie pedagogiche innovative di Jean Piaget, sostenitore dell'apertura interdisciplinare e del superamento della settorializzazione della scuola. Non è un caso che l'idea di educazione teatrale statale sia nata verso la fine degli anni '60; proprio in questi anni si sviluppa infatti in Italia, il dibattito inerente al ruolo sociale e formativo della cultura all'interno degli organismi statali educativi. Si cerca di superare le vecchie rappresentazioni recitate per un nuovo modello educativo più libero e consono ai cambiamenti sociali ottenuti. Una possibile trasformazione drastica della scuola e della sua didattica, in termini di uguaglianza, parità di genere e opportunità educative sembrava spazzare via l'idea ottocentesca di scuola. Si andava cosi a creare uno strumento, come definì Santoni Rugiu, erogatore di decondizionamenti socio-culturali[109].

Operatori, attori ed educatori teatrali entrarono cosi nelle aule scolastiche coinvolgendo i bambini attraverso lavori di gruppo finalizzati nell'esporre sensazioni ed emozioni. Le idee e l'emotività dei ragazzi vengono prese per la prima volta in considerazione dalla scuola italiana, complice sicuramente il clima rivoluzionario e libertino.

---

[108] S. Dalla Palma, *La scena dei mutamenti,* Vita e Pensiero Editrice, Milano, 2001, p. 97.

[109] A. Santoni Rugiu, Prospettive delle funzioni e finalità formative dell'istruzione, in La scuola italiana verso il 2000, La Nuova Italia, Firenze, 1984.

Con l'arrivo degli anni '80 molti dei progetti sviluppati nel decennio precedente entrano in crisi. Il modello dell'*animazione teatrale,* promosso e sviluppato nei decenni posteriori, sembrò non adattarsi più alle esigenze scolastiche: esso era infatti uno straordinario strumento educativo purtroppo però troppo legato e connesso a quel preciso momento storico e politico. Il raggiungimento di obiettivi civili, lavorativi e le diverse riforme scolastiche hanno fatto si che tale pratica si riducesse a semplice supplemento scolastico, priva della sua vera anima culturale. Negli anni successivi molti furono i ripensamenti e le innovazioni introdotte nell'utilizzo del teatro come strumento educativo. Il ritorno delle iniziative e dei valori affermati verso la fine degli anni '60 hanno dato la possibilità a molti educatori e professionisti di riproporre strumenti pedagogici formativi attuati però in relazione al nuovo contesto sociale. La presenza di rassegne teatrali all'interno della scuole e di laboratori didattici finalizzati al potenziamento culturale e civico dei più giovani, ha dato vita ad un dibattito istituzionale. La possibilità d'introdurre materiali, laboratori e mezzi teatrali concreti e non extra scolastici, all'interno del calendario didattico ha iniziato a farsi spazio tra le aule del Governo.

L'educazione meramente informativa e basata su schemi d'apprendimento paralizzanti potrebbe avere ottime modifiche e risvolti positivi all'interno della società contemporanea se si attuasse in modo costante e presente un'attività culturale e sociale, come appunto l'educazione teatrale, ottima catalizzatrice creativa, storica, culturale e di crescita umana.

4.1.1 Dal teatro alla scuola: il Teatro La Fenice di Venezia

Dagli anni '80 in poi, in concomitanza con il periodo buio dell'educazione teatrale scolastica, nascono le prime esperienze educational all'interno delle istituzioni teatrali italiane, quasi a voler compensare le mancanze della didattica scolastica. Il Teatro la Fenice di Venezia, assieme al Teatro Regio di Torino, furono i primi veri investitori educativi dal teatro alla scuola. Il Teatro la Fenice ad esempio, dopo un primo

momento di studio e documentazione dell'offerta educativa da offrire elaborò tre distinti modelli da sviluppare[110]:

- Capire il sistema teatrale veneziano e la sua unicità storica, sociale ed economica. Molti studenti dell'entroterra veneziano e veneto al tempo, non avevano mai visitato la città, per cui tale itinerario si sviluppava non soltanto sul piano fisico del teatro, ma coinvolgeva tutti gli elementi culturali e storici del contesto veneziano.

- Percorso didattico incentrato sul modello produttivo dell'istituzione teatrale. Oggi non più sviluppato per ragioni di sicurezza, tale tour offriva ai bambini la possibilità di vedere personalmente tutte le aree e le tappe produttive di uno spettacolo .

- L'ultimo programma sviluppava la storia sociale e architettonica del teatro, il suo rapporto con la società e i suoi usi, soprattutto nella città lagunare.

Questi tre disegni didattici hanno accompagnato le scolaresche venete e non solo, per circa vent'anni. L'arrivo della società Fest a gestire i percorsi guidati all'interno del teatro, ha concluso questo primo periodo, assecondando in modo non costante, le eventuali richieste espresse da singoli insegnanti e non attuando un vero e proprio piano educativo all'interno de La Fenice. Negli ultimi anni i progetti strutturati su una base pedagogica sono stati riproposti alle scuole in concomitanza della partecipazione a spettacoli realizzati al Teatro Malibran di Venezia[111].
Si evince cosi come i programmi originati dal teatro per la scuola, abbiano connotazioni diverse da quelli creati dalla scuola stessa. La prima finalità emersa dai programmi educativi scolastici a tema teatrale è quella di formare culturalmente,

---

[110] Ho scelto il Teatro la Fenice perché è l'istituzione teatrale più grande e attiva nel campo educativo in Veneto.

[111] S. Longhin, *Il settore Educational nelle Fondazioni Liriche : tre casi a confronto,* tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Cà Foscari Venezia, a.a 2011-2012, relatore P. Ferrarese.

civicamente e umanamente adulti consapevoli e preparati. I programmi educational prodotti dal teatro, fin dai suoi esordi e molte volte ancora oggi si sono concentrati sul dare vita a possibili spettatori e professionisti teatrali, senza meditare troppo, a mio avviso, sulle molteplici possibilità e stimolazioni emotive derivate da un buon percorso educativo. Ovviamente questa non è un'accusa verso i progetti sviluppati dai teatri, ma anzi, uno stimolo verso nuovi legami da sviluppare; è importante trasmettere agli studenti entrambe le facce di tale impresa creativa. Per la maggior parte delle scuole italiane gli strumenti didattici offerti dai teatri furono per diversi anni, e probabilmente ancora oggi sono, l'unico mezzo educativo di conoscenza dell'ambiente teatrale. Tali strumenti vengono offerti dal teatro alle scuole tramite i finanziamenti e contributi statali e privati ricevuti durante l'anno. L'importanza di avere leggi ed aiuti burocratici validi è sicuramente fondamentale per un'attività simile, che mira al coinvolgimento civile. La situazione attuale della maggior parte dei teatri italiani non è sicuramente delle migliori ; la mancanza di fondi, strutture adeguate e la crisi economica e politica degli ultimi dieci anni ha incrementato la debolezza di questi templi della cultura. Molti di quest'ultimi, hanno dovuto nel tempo ridurre o eliminare programmi culturali ed educativi per mancanza di finanziamenti. Sono poche le realtà a vivere in una situazione prospera, soprattutto nel campo educational ; sicuramente le Fondazioni Lirico Sinfoniche[112] avranno meno difficoltà nell'affrontare costi ed investimenti didattici simili all'interno delle loro organizzazioni grazie ai maggiori contributi finanziari ricevuti, rispetto alle realtà di provincia più piccole. Sono diverse le situazioni e gli sviluppi presi dalla didattica

---

[112] Per Fondazioni Lirico Sinfoniche si intendono tutti quegli enti lirici precedentemente tutelati dalla Legge 800/1967 come enti pubblici e successivamente trasformati in fondazioni di diritto privato con la D.Lgs n.367 del 29 giugno 1996. Tale cambio legislativo mirava ad eliminare la rigidità burocratica in cui vertevano gli enti fino a quel momento ed a rendere più facile l'acquisto e i contributi da parte dei privati, in aggiunta a quelli statali già presenti (il FUS). Attualmente sono presenti in Italia 14 Fondazioni Lirico Sinfoniche: Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari, Fondazione Teatro Comunale di Bologna, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, Fondazione Teatro Maggio Musicale Fiorentino, Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova, Fondazione Teatro alla Scala di Milano, Fondazione Teatro di San Carlo in Napoli, Fondazione Teatro Massimo di Palermo, Fondazione Teatro dell'Opera di Roma, Fondazione Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma, Fondazione Teatro Regio di Torino, Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste,Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e la Fondazione Arena di Verona.

teatrale negli ambienti al di fuori dai grandi centri urbani. Teatri, scuole, organizzazioni culturali, biblioteche ecc… hanno preso spunto e creato a loro volta circuiti didattici indipendenti, ravvivando attraverso il mezzo teatrale molte piccole realtà locali. Uno strumento comunicativo e d'apprendimento simile non potrà mai avere limiti geografici o fisici, bensì sono economici e burocratici soprattutto in un paese come l'Italia, densa di contenuti storici e culturali diffusi uniformemente su tutto il territorio.

4.1.2 Il nuovo ruolo dell'insegnante

In tutta questa tensione produttiva, determinate fu il lavoro svolto dagli insegnanti.
I nuovi modelli interdisciplinari, emersi verso la fine degli anni '60, hanno coinvolto in primo luogo il ruolo dei professori, fino a quel momento schematizzato all'interno di programmi didattici rigidi e prestabiliti. La trasmissione di sapere tramite imposizione e autoritarismo viene meno ai nuovi concetti d'insegnamento; l'educazione plurima, ovvero, la reazione da parte dell'allievo a determinati stimoli verbali, comunicativi, materiali o simbolici emessi in aula dal professore, non deve più essere fredda e basata esclusivamente sull'atto di memorizzare, bensì, dev'essere argomentata e ragionata, stimolando cosi il nuovo pensiero e punto di vista dell'alunno. Appare quindi in un contesto simile, limitata e scontata, la continua ripetizione copiosa dei tradizionali contenuti scolastici, proposti dall'editoria scolastica e dalle linee guida del Governo. Indubbio è, che tale vincolo mini la libertà didattica degli insegnanti, che si ritrovano in questo modo ancora oggi a dover scegliere se seguire alla lettera le indicazioni legislative oppure selezionare il materiale didattico, lasciando spazio ad esigenze educative dettate dalle dinamiche sociali, culturali e politiche, probabilmente più utili allo studente per avere una visione completa del mondo.
La lontananza tra il mondo lavorativo, della vita di tutti i giorni e delle dinamiche culturali dalla scuola, ha portato non pochi problemi all'interno delle moderne società.

La visione esposta nel 1984 da Vertecchi è quella di una situazione scolastica italiana ancora troppo condensata all'interno di vecchi schemi socio-educativi, non più validi e attuabili nei nuovi contesti scolastici, ma :

« attraverso lo sviluppo della sua capacità di analizzare i processi d'istruzione, di comporli secondo i criteri espliciti, di indirizzarli verso risultati autonomamente determinati, ma nello stesso tempo di stabilire continui legami con la crescita di conoscenze che si realizza nei vari settori che poi forniscono la cultura per la formazione scolastica[113] ».

Introdurre dunque, contenuti teatrali all'interno dei programmi scolastici fu considerata un'operazione d'eccezionale portata da parte degli operatori culturali e degli insegnanti, che vedevano in questi progetti un'opportunità unica di cooperazione educativa-culturale, quasi totalmente assente in Italia.
Il lavoro di gruppo, fino a quel momento poco usato ed affrontato nelle classi, fu coordinato e approfondito sotto la gestione qualificata dell'insegnante[114].
A supporto di quest'ultimi, entravano in scena i cosiddetti animatori teatrali, professionisti dello spettacolo dediti alla formazione. Al centro della loro operazione si poneva il gruppo, la sua dimensione plurima e nello stesso tempo, le singole entità che lo compongono. Necessario sembrava quindi l'aiuto proveniente dagli ambienti extra scolastici per la diffusione e la qualificazione di tali progetti educativi.
Iniziarono a nascere anche i primi corsi di formazione e aggiornamento per tutti gli insegnanti propensi a tali attività.

Continuando il percorso iniziato precedentemente nell'ambiente veneziano de La Fenice, dal 1976 venne organizzato un laboratorio didattico rivolto agli insegnanti, tale Itinerario Musica, pensato e creato dal Teatro La Fenice e l'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Venezia, sotto la cura artistica di Domenico

---

[113] B. Vertecchi, *La scuola italiana verso il 2000*, La Nuova Italia, Firenze, 1984, cit. p.138.

[114] G. Guidi, L. Mignola, T. Russo Agrusti, *Insegnare tra le quinte, Itinerari di didattica teatrale,* La Nuova Italia, Firenze 1988, pp. 2-16.

Cardone[115]. Appare quindi chiaro il ruolo centrale della formazione degli insegnanti per la promozione di tale attività educativa; senza alcune nozioni di base e senza interessamento, la necessità di accompagnare le scolaresche al teatro o di creare laboratori di didattica teatrale all'interno degli istituti scolastici, verrà meno.

Tale processo di formazione è ancor oggi un punto fondamentale per il sostegno e lo sviluppo di tematiche teatrali. Sono infatti i professori i primi soggetti a dover esser coinvolti in queste attività.

4.2 Sviluppi legislativi dagli anni Novanta ad oggi

Gli ultimi venticinque anni sono stati sicuramente i più importanti per le riforme scolastiche e i loro adattamenti al mondo teatrale. La discontinuità e mancanza di una vera forma di tutela di tali proposte scolastiche ha creato nel tempo l'esigenza di formare ed attuare leggi di sviluppo e salvaguardia nazionale. La responsabilità di promozione e di concretizzare queste proposte educative-teatrali , fino a quel momento nelle mani esclusivamente degli insegnanti, degli istituti scolastici o in taluni casi degli enti locali, non poteva più restare inosservata dal Governo centrale.

La multisettorialità di questo straordinario strumento didattico e grande anima culturale e sociale ha creato negli anni diversi collegamenti all'interno di svariate realtà presenti in Italia. Questa architettura creativa e formativa, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, ha iniziato a prendere posto nella politica, attribuendo nuove visioni e prospettive soprattutto nel campo scolastico.

Appare quindi importante presentare i processi e i cambiamenti attuati dal Governo italiano, per sviluppare questo percorso educativo alternativo, lontano dalle logiche scolastiche classiche. Molti sono stati gli sviluppi derivati da queste leggi negli ultimi anni, sia in campo legislativo che nell'offerta didattica di molte scuole.

---

[115] S. Longhin, *Il settore Educational nelle Fondazioni Liriche : tre casi a confronto,* tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Cà Foscari Venezia, a.a 2011-2012, relatore P. Ferrarese.

4.2.1 Dal 1985 al 1995

Con la fine degli anni Ottanta e l' arrivo degli anni Novanta si iniziò ad intravedere uno spiraglio legislativo di tutela verso tutte le pratiche educative teatrali sperimentate nei precedenti decenni nelle scuole. I programmi supportati dal Ministero della Pubblica Istruzione, si svilupparono in un primo momento verso lo sviluppo di modalità assistenziali e di prevenzione[116] all'interno degli ambienti scolastici, per poi accostarsi a riforme più globali e generali volte al riordino completo della scuola italiana.

Il primo programma ad avere supporto legislativo fu Progetto Giovani, attuato per i ragazzi della scuola media e superiore nel 1985, fu sostenuto dal Ministero della Pubblica Istruzione guidato da Falcucci. Esso fu poi riproposto nel 1989 da Galloni e nel 1990 da Ruberti. Nel 1993, arrivò il Progetto Ragazzi 2000, orientato agli studenti della scuola media, firmato e sostenuto da ben tre Ministri a capo del dicastero nei tre anni precedenti, Mattarella, Bianco e Misasi. Le possibilità offerte dall'educazione teatrale portarono sviluppi interessanti non solo alla scuola o all'insegnamento più in generale, bensì, toccarono ambienti e situazioni molto diverse tra loro. Le Legge 162/1990, firmata dai Ministri Jervolino-Vassalli e con il successivo D.P.R 309/1990 per le Attività di educazione alla salute e di prevenzione delle tossicodipendenze e dell'insuccesso scolastico, attuò percorsi finalizzati al superamento di alcune problematiche giovanili all'interno degli istituti scolastici e di enti locali, attraverso il mezzo teatrale e culturale[117].

Il ruolo socioculturale di tale dispositivo educativo sembra ormai consolidato all'interno di molte realtà extra scolastiche. Molti sono i progetti teatrali attuati all'interno di case circondariali o di strutture finalizzate al recupero fisico e mentale derivato dalla tossicodipendenza.

---

[116] Da ricordare la legge 5 febbraio 1992, n. 104 - legge quadro per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate e la legge Legge 8 agosto 1994, n. 496 - interventi urgenti in materia di prevenzione e rimozione dei fenomeni di dispersione scolastica.

[117] L. Perissinotto, Animazione Teatrale, Le idee, i luoghi, i protagonisti, Carrocci editore, Roma, 2004, p. 142.

Nel 1995, con la firma del Ministro della Pubblica Istruzione Lombardi, del sottosegretario alla Presidenza D'addio e del rappresentante ufficiale dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) l'educazione teatrale promossa da insegnanti ed operatori di Fare e Vedere teatro, venne anch'essa riconosciuta giuridicamente[118].

4.2.2 Dal 1996 al 2001

Tra il 1996 e il 2001 il Ministero, guidato dal Governo nazionale dell'Ulivo diede vita ad una serie di riforme. Il precedente ventennio, dal 1975 al 1995 fu sostanzialmente caratterizzato da incostanti e parziali provvedimenti sviluppati dall'amministrazione scolastica, al di fuori di un quadro legislativo completo e nazionale. Fu il governo Prodi, assieme al Ministro dell'Istruzione Berlinguer, ad attuare un nuovo ciclo di riforme ad ampio respiro. L'azione del Ministro, definita a mosaico, tentava di rivoluzionare con una serie di interventi normativi l'intero sistema scolastico italiano, fermo ormai da decenni. Ogni grado e ordine doveva quindi essere coinvolto, dalla scuola dell'infanzia all'università si applicarono importanti rinnovamenti coinvolgendo anche le attività inerenti allo spettacolo. Furono tre i filoni nei quali le nuove azioni politiche presero vita:

- La riorganizzazione del sistema d'istruzione, attuata con l'autonomia economica e programmatica degli istituti, collegata alla Riforma della Pubblica Amministrazione presentata e promossa dal Ministro della Funzione Pubblica Bassanini con la Legge Delega 59/97. Tale riforma si poneva come principale obiettivo il decentramento amministrativo di alcune funzioni dello stato agli enti locali. Tra queste funzioni, la scuola rappresentava uno dei punti su cui lavorare; con il regolamento delle

[118] Ivi.

autonomie scolastiche, il D.P.R 275/99[119] si affidano più libertà di scelta nella didattica e nelle sperimentazioni educative ai singoli enti scolastici, che cosi facendo si ritrovano al centro del sistema di governance territoriale. L'offerta formativa spetterà quindi alla direzione scolastica di ogni specifico ente e non più esclusivamente allo Stato, dando maggiori spunti di coinvolgimento educativo dalle caratteristiche nuove. Si operò anche una razionalizzazione degli istituti su tutto il territorio con il D.P.R 233/95.

- La legge di riordino del cicli, n.30 approvata nel febbraio del 2000 dalla Camera fu sicuramente il progetto più ambizioso del riordino scolastico promosso dal Ministro Berlinguer. Il nuovo percorso prevedeva un primo ciclo unico, tra scuola elementare e media, dalla durata di sette anni. Un secondo ciclo, il cosiddetto biennio comune a tutte le scuole superiori e infine il triennio di specializzazione. Tutto ciò avrebbe portato i ragazzi a terminare l'interno ciclo all'età di diciotto anni, età coerente a tutte le altre scuole europee. Si istituì poi la commissione dei saggi, creata per attuare ed indicare una struttura formativa di base a tutti gli studenti italiani, ovvero tutti i saperi e le conoscenze fondamentali per la definizione della nuova scuola[120].
- L'ultimo grande rinnovamento arrivò con l'istituzione del cosiddetto *concorsone*. La nuova valutazione prevedeva oltre che un colloquio ed un quiz, la valutazione delle attività svolte dai vari insegnanti in classe. Tale riforma non fu presa bene dai

---

[119] L'Articolo 1 del d.p.r 275/99 del 15 marzo 1997 espone pienamente gli scopi di questa manovra :
«1. Le istituzioni scolastiche sono espressioni di autonomia funzionale e provvedono alla definizione e alla realizzazione dell'offerta formativa, nel rispetto delle funzioni delegate alla Regioni e dei compiti e funzioni trasferiti agli enti locali, ai sensi degli articoli 138 e 139 del decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112. A tal fine interagiscono tra loro e con gli enti locali promuovendo il raccordo e la sintesi tra le esigenze e le potenzialità individuali e gli obiettivi nazionali del sistema di istruzione. 2.
2. L'autonomia delle istituzioni scolastiche è garanzia di libertà di insegnamento e di pluralismo culturale e si sostanzia nella progettazione e nella realizzazione di interventi di educazione, formazione e istruzione mirati allo sviluppo della persona umana, adeguati ai diversi contesti, alla domanda delle famiglie e alle caratteristiche specifiche dei soggetti coinvolti, al fine di garantire loro il successo formativo, coerentemente con le finalità e gli obiettivi generali del sistema di istruzione e con l'esigenza di migliorare l'efficacia del processo di insegnamento e di apprendimento ».

[120] Proprio nel 2000 Berlinguer venne sostituito dal nuovo Ministro Tullio de Mauro, che continuò la sua riforma, allargando la c*ommissione dei sagg*i con lo scopo di rinnovare la struttura culturale, fondamentale nella scuola italiana.

docenti, che intravedevano in un atteggiamento simile un'ulteriore controllo da parte dello Stato nel loro lavoro[121].

In questo clima rivoluzionario si iniziarono ad intravedere i primi collegamenti legislativi tra teatro e scuola. L'apertura delle scuole alla libertà didattica favorì l'introduzione di dinamiche e di progetti culturali sia all'interno dell'offerta formativa che come materiale extracurricolare, offerto dalla scuola agli studenti.

Nel 1997, Berlinguer accompagnato dall'allora Ministro dei Beni Culturali Veltroni, firmò il Protocollo d'intesa sull'educazione alle discipline dello spettacolo : tale documento oltre al teatro, introduceva nell'ambiente scolastico anche le attività affini e vicine al mondo della performance come la musica, la danza , il cinema e le arti visive, dando una visione culturale completa. Questo protocollo, rafforza la tesi e l'affermazione che, introdurre materie di derivazione teatrale all'interno dei piani scolastici italiani sia di fondamentale educazione per gli studenti e la loro crescita personale, sia all'interno della scuola che al di fuori. Per problemi economici, ovvero la mancanza di una copertura totale della spesa prevista, il protocollo non prese mai vita concreta ma rimase una dichiarazione scritta, sebbene si presentasse all'interno del precedente protocollo e fosse accompagnato dalla direttiva n. 305 del Ministero della Pubblica Istruzione.

Secondo una successiva indagine avviata dall'Ispettorato Educazione fisica e sportiva nel 1999, il settore teatrale, o più in generale possiamo dire il settore delle arti performative, risultò essere il più frequentato sia dagli studenti (16,3%), che dai docenti (18%) ed infine dagli esperti (21%)[122].

---

[121] W. Moro, *Da Berlinguer alla Gelmini gli ultimi 15 anni di politica scolastica nel nostro Paese,* in http://www.cidimi.it

[122] Le iniziative come Arte , creatività ed esperienze ludiche presero il 12,8% e l'area dedicata esclusivamente alla musica il 12%.

4.2.3 Il luogo della riscoperta: il nuovo laboratorio.

In questo nuovo panorama legislativo, la scelta d'intraprendere o meno attività educative teatrali, poteva essere presa dai singoli insegnanti o dall'aiuto di professionisti esterni, attraverso le indicazioni di partenariato, espresse nel Protocollo d'intesa sull'educazione teatrale. Tale scelta collaborativa era prevista nei piani d'offerta formativa, i cosiddetti POF, sviluppati proprio in questo quinquennio nelle politiche di rinnovamento promosse per la scuola. Le collaborazioni nate ufficialmente in questo periodo, si presentavano quasi tutte sotto la struttura del laboratorio, sia fisico, quindi come spazio attrezzato, che come attività di gruppo.
La presenza di esperti e professionisti e la loro collaborazione con i docenti ha promosso lo sviluppo di diverse forme di lavoro, tutte valide scelte e ottime catalizzatrici di esperienze uniche e nuove per gli studenti. Queste scelte si possono sostanzialmente racchiudere in tre tipologie di modalità lavorative:

- il docente sviluppa in modo autonomo il progetto da seguire con la classe e solo successivamente l'esperto darà il suo supporto tecnico;
- l'insegnante e il professionista teatrale programmano assieme l'intero percorso da seguire. Determinati obiettivi, strade e contenuti, le due figure svilupperanno il lavoro in base alle proprie competenze, verificando e confrontando sempre l'operato;
- il docente e la classe sviluppano assieme i materiali e le opere dell'artista, che rimane il garante artistico dell'intero percorso[123].

Abbiamo quindi di fronte un luogo, il laboratorio teatrale, in cui l'attore, in questo caso lo studente, riesce a rivalutare se stesso, le sue scelte, i suoi limiti e i suoi sbagli.
L'attenzione dell'intero programma, non più fine soltanto alla produzione di un'opera e alla sua messa in scena, si sposta sulla maturazione e sulla conoscenza di ogni

[123] L. Perissinotto, Animazione Teatrale, Le idee, i luoghi, i protagonisti, Carrocci editore, Roma, 2004, pp. 143-145.

singolo componente del percorso. I ragazzi/e si mettono in gioco, lasciando da parte paure e timori molte volte generati dalla scuola e si lasciano accompagnare da insegnanti e collaboratori in questo processo di scoperta.

Incontrarsi ed affermare le proprie opinioni permette agli studenti di entrare in un mondo, fino a quel momento poco sviluppato nella scuola italiana, ovvero, quello del confronto. La comprensione, la fiducia, la diffidenza sia degli all'altri che di sé si pongono al centro di un questo nuovo sistema didattico, dove la scoperta sembra essere l'elemento trainante di tutto il lavoro teatrale promosso.

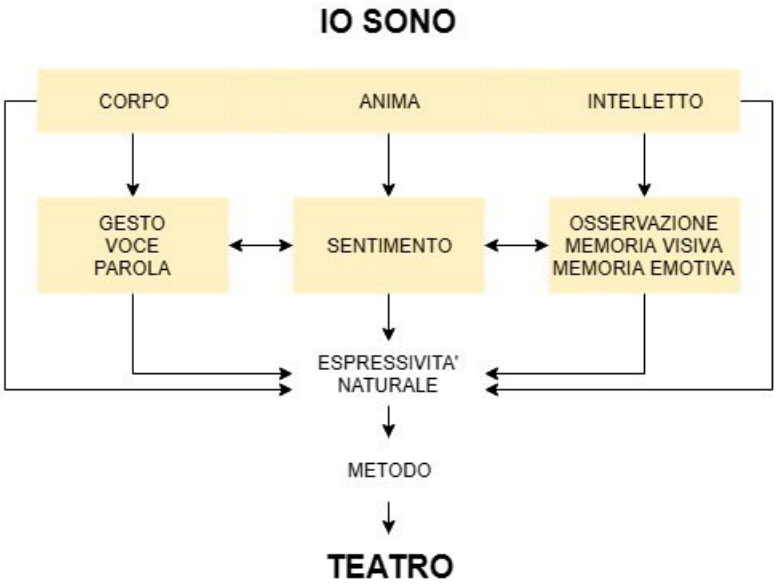
Possiamo quindi affermare che grazie ad un laboratorio coinvolgente e dall'ampia portata educativa e culturale, l'allievo venga accompagnato nel raggiungimento del proprio IO-SONO, elemento dimenticato il più dalle volte dalla didattica scolastica.

Come la scuola, il teatro rappresenta un spazio d'incontro, dove la facciata relazionale rappresenta un fattore chiave di comprensione, sia del luogo che dei soggetti. Dare la possibilità di far convergere in un'unica stanza, scuola e teatro, ha permesso lo svilupparsi di percorsi personali unici e mai uguali tra loro. L'arte, in questo caso, la didattica teatrale, offre all'educazione italiana processi e strumenti di comprensione e valutazione umana, quasi mai attuabili con le competenze classiche sviluppate nei vari gradi scolastici[124].

Questa confluenza di caratteristiche e dispositivi sia artistici che umani, si sviluppa all'interno dello studente seguendo i tre punti formativi di ogni essere, il corpo, l'anima e l'intelletto. Gaetano Oliva, noto docente universitario all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano di Teatro d'Animazione, Drammaturgia, Educazione alla Teatralità e Storia del teatro, ha saputo sintetizzare con questo schema, l'intero processo educativo-teatrale proposte nella scuola italiana negli ultimi venticinque anni.

---

[124] G. Oliva, *Educazione alla Teatralità, la teoria*, Editore XY.IT, Arona, 2017, pp. 102-106.



Schema rappresentante la conquista dell'IO-SONO attraverso la pratica teatrale[125].

Le aree in cui tali laboratori si sono sviluppati nel corso degli anni sono rimaste pressoché invariate a politiche di cambiamento sia culturali che educative.

La prima è l'area espressiva o della messa in gioco, basilare e molto diffusa in molte modalità didattiche. Il gioco, il disegno, la corporeità, la costruzione di maschere, burattini e scenografie creano stimoli positivi e coinvolgenti , soprattutto nei bambini più piccoli, dove il fattore manuale e sensoriale occupa un posto molto importante. Immagini e suoni vengono quindi usati dall'operatore e dall'insegnante in un'ottica possiamo dire propedeutica a tutti i linguaggi artistici, cercando di estrapolare caratteristiche ed interessi dai singoli membri del gruppo.

La seconda preferenza è quella dell'area didattica, quella più tradizionale e storica nell'apprendimento scolastico italiano. Discipline e materie affrontate durante le ore in classe, integrate con discussioni sulle problematiche attuali, si prestano ad interagire e comunicare tra loro attraverso il mezzo teatrale. Ottimo riscontro si è ottenuto soprattutto nell'apprendimento delle lingue straniere. Sono molti, come precedentemente esposto, anche a livello europeo i laboratori didattici teatrali inerenti proprio ai linguaggi.

[125] G. Oliva, *Il laboratorio teatrale,* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2000, p.96.

L'area storico-letteraria, anch'essa molto legata al passato tradizionale educativo, cerca di trasmettere agli studenti le nozioni base e non solo, della storia del teatro e le diverse modalità sceniche. Usi, generi, letteratura drammatica, edifici storici vengono generalmente presentati dall'insegnante di lettere, in un percorso mirato alla conoscenza dell'ambiente teatrale nel suo complesso. Molte volte tali progetti vengono terminati, o addirittura totalmente seguiti dai programmi educational promossi dai teatri[126].

L'ultima area ad essere esplorata dalla scuola moderna è quella della comunicazione teatrale. Avvicinarsi al pubblico e creare un rapporto, delle emozioni e degli stimoli reciproci rientra perfettamente nella linea operativa che tale esperienza vuole dare ai ragazzi. L'interdisciplinarità rappresentata dallo spettacolo o solamente dal laboratorio di per sé, permette di ampliare i percorsi comunicativi della classe e dei singoli, stimolandoli e avvicinandoli ad una realtà di rappresentazione e di comunicazione nuova[127].

4.3 Il nuovo Millennio: dal 2001 al 2006

Nominata nel dicembre 2001 dal Governo di centrodestra, Letizia Moratti, nuovo Ministro della Pubblica Istruzione, sentì fin da subito l'esigenza di ridimensionare le precedenti proposte e leggi emesse dai governi antecedenti. Diverse furono le riduzioni e i tagli promossi dalla Moratti, che vedeva nel sistema scolastico italiano eccessivi sprechi, esosi costi di funzionamento, troppe ore scolastiche e troppi professori. Furono quindi ridotti gli strumenti e i programmi più innovativi, per fare spazio ad una più schematica forma di scolarizzazione. Con la Legge Delega n.53 del 2003, si cercò di mettere un freno alla precedente Legge n. 30 (Legge quadro in

---

[126] Un modello nato da questa corrente è la *didattica della visione*. Orbene, dopo aver visto lo spettacolo al teatro, l'intero gruppo di studenti smonta l'intera interpretazione, dividendo ogni singolo aspetto costruttivo. Azioni, gesti, parole e simulazioni supportano infine tale lavoro, seguito sia dal docente che dall'operatore teatrale. Verso la fine degli anni Novanta tra Roma e Firenze, Giorgio Testa svilupperà per l'ETI, alcuni di questi laboratori, producendo un discreto successo e confermando l'ottimo modello formativo.

[127] L. Perissinotto, Animazione Teatrale, Le idee, i luoghi, i protagonisti, Carrocci editore, Roma, 2004, pp. 145-146.

materia di Riordino dei Cicli dell'Istruzione) promossa ma mai attuata dal Ministro Berlinguer, sulla composizione dei cicli scolastici. Tale Legge. 53, riuscì solo in parte ad attuare la grande riforma promossa dalla Moratti a causa della forte pressione negativa da parte della scuola e del lungo iter di approvazione che doveva seguire per essere accettata definitivamente. Obiettivo principale di tale strumento legislativo fu quello di ritornare ad una separazione marcata tra scuola elementare, media e superiore. Con il Decreto Attuativo n.59 molte furono le trasformazioni[128]: la più importante sancisce l'introduzione dei nuovi programmi didattici, in profonda contraddizione con quanto espresso nel Governo Prodi che dava ampia scelta e autonomia agli istituti. Nel 2005 fu emanato il D. Lgs n.226 , nel quale si presentava la suddivisione delle competenze relative alla scuola secondaria superiore. Vi fu quindi una divisione tra formazione liceale e tecnica-professionale: la prima rimase nelle mani dello Stato centrale, mentre l'amministrazione della seconda passò alle Regioni, come esposto nel titolo V della Costituzione. Tale presentazione non fu mai attuata completamente perché ottenne ampi dissensi da una parte politica e da Confindustria, che riteneva una manovra simile ben poco omogenea e marginale per la classe tecnica-professionale, rappresentante del vero motore economico italiano[129].

Si raffigura quindi un quinquennio ben poco stimolate per l'attività teatrale all'interno della scuola. Proprio negli anni a cavallo tra il nuovo secolo, in riferimento ad ipotesi sviluppate alla fine degli anni sessanta, si aggirava all'interno nel Governo e tra i teatri italiani, l'idea di poter introdurre in modo oggettivo il teatro nel curriculum scolastico. I portatori di questa visione, cercavano di sconfiggere la precarietà teatrale della scuola, rendendo codesto strumento obbligatorio e non più facoltativo, democratizzando una volta per tutte l'educazione teatrale scolastica. Essi, basavano il proprio ideale sul modello inglese del *drama* e del *theatre*, attuato nel secondo dopo

---

[128] Tra le più importanti innovazioni apportate dalla Moratti va ricordato il taglio della possibilità di frequentare a tempo pieno e l'orario fisso di 27 ore settimanali, la reintroduzione del maestro unico, il precoce orientamento superiore, circa 13 anni, e l' anticipato ingresso alla scuola dell'infanzia.

[129] Walter Moro, *Da Berlinguer alla Gelmini gli ultimi 15 anni di politica scolastica nel nostro Paese,* in http://www.cidimi.it

guerra. Il primo, rivolto agli studenti più piccoli, rappresentava un materia d'insegnamento utile all'acquisizione di nozioni linguistiche e letterarie, mentre il secondo, si sviluppa in linea generale sulle stessi studi ma è approfondito dai ragazzi delle scuole superiori[130].

Tali spinte, forse utopiche, provenienti dal mondo anglofono, animarono l'ambiente teatrale, che tra il 2000 e il 2001 elaborò Educazione e Teatro nella scuola dell'autonomia, documento scritto e firmato da un gruppo di operatori teatrali, professionisti e docenti, presenti al Primo seminario nazionale di perfezionamento per docenti[131]. Proprio in questa sede si svolsero grandi discussioni inerenti alla possibilità d'introdurre il teatro nel curriculum scolastico italiano e si svilupparono i temi e i progetti promossi nei laboratori[132]. Il rinnovamento del legame tra scuola e teatro, va incontro ai problemi e alle incongruenze espresse negli anni da entrambe le entità: il problema più rilevante sicuramente ha la sue origini nella scuola, ovvero la formazione e la preparazione dei docenti. Corsi di aggiornamento, di formazione ecc… o più banalmente curiosità e passione, sono ancora oggi gli unici strumenti su cui possono fare affidamento i docenti per coinvolgere i propri alunni in iniziative educative teatrali. Le rigide politiche scolastiche attuate dal Ministro Moratti nei primi anni del XXI secolo, smorzarono e placarono queste idee ancora troppo innovative per la situazione in cui si sviluppava la scuola italiana.

---

[130] *Drama* e *Theatre* rappresentarono per diversi decenni un modello innovativo di utilizzo teatrale in tutto il mondo. I tagli attuati al sistema scolastico britannico apportati dalla Thatcher e dai governi conservatori negli anni ottanta, tolsero il *drama* come materia curricolare dal *National Curriculum,* e tale insegnamento sviluppato dai *drama teachers* fu affidato al dipartimento di lingua inglese. Nel 1991, duro fu l'intervento dell' Art Council of Great Britain, che ribadì l'importanza storica del d*rama* per la scuola inglese e suggerì di recuperarlo in una visione più moderna ed equilibrata.

[131] Il *Primo seminario nazionale di perfezionamento per docenti* ebbe luogo ad Udine durante la rassegna I*l teatro delle lingue, le lingue del teatro,* tenuta dall'Ente regionale teatrale Friuli-Venezia Giulia e dal Teatro Club e finanziata anche dal Ministero della Pubblica Istruzione.

[132] Loredana Perissinotto, Animazione Teatrale, Le idee, i luoghi, i protagonisti, Carrocci editore, Roma, 2004, pp. 147-148.

4.4 Dal 2006 ad oggi

Il nuovo Governo Prodi, insediatosi nel 2006, rimise in moto la macchina della riforme scolastiche con il rinnovato dicastero della Pubblica Istruzione manovrato dal Ministro Giuseppe Fioroni. Il cosiddetto piano cacciavite, come promosso da Fioroni, non mirò ad una nuova riforma generale della scuola, ma ad estrapolare e completare alcuni punti della passata strategia della Moratti. L'innalzamento dell'obbligo scolastico a 16 anni attraverso la Legge 296/06 , l'allineamento ai piani generali scolastici promossi dall'Unione Europea, aver ripristinato in larga parte le competenze di Stato e Regioni con la nuova Legge n.40 del 2007 e aver dato nuova luce all'organizzazione della scuola dell'infanzia e ai diversi apparati culturali rendendoli costanti e sviluppati su obiettivi concreti, rappresentano i punti principali del rinnovamento Fioroni.

Con l'arrivo della Gelmini a capo del dicastero nel 2008, ulteriori decreti furono firmati. La rotta aperta da Fioroni, per l'ennesima volta venne riscritta, tracciando come base i punti delineati dalla riforma Moratti. Vennero reintrodotti i metodi di valutazione numerici soppressi nel 1977, ripristinato ancora una volta il maestro unico per le scuole elementari e fu riproposta la linea morattiana di demarcazione tra licei e istituti tecnici-professionali. Anche in questo caso, la spesa pubblica dedicata all'istruzione fu notevolmente tagliata provocando grossi problemi a tutte quelle attività extracurricolari e non obbligatorie, come appunto il teatro.

Dalla riforma Gelmini, ampiamente criticata da sigle sindacali, politici e docenti, poche furono le nuove proposte, a parte la riforma renziana che vedremo successivamente, e i cambiamenti apportati alla scuola a causa della crisi politica italiana e del continuo susseguirsi di Ministri all'Istruzione.

Dal 16 novembre 2011[133] ad oggi , i Ministri dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca della Repubblica Italiana assegnati a tale dicastero sono cinque: Francesco Profumo (16 novembre 2011- 28 aprile 2013), Maria Chiara Carrozza (28 aprile 2013-

[133] Ultimo giorno d'incarico ufficiale di Maria Stella Gelmini come Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

22 febbraio 2014), Stefania Giannini (22 febbraio 2014- 12 dicembre 2016), Valeria fedeli (12 dicembre 2016 -1 giugno 2018) e l'attuale Marco Bussetti ancora in carica.

4.4.1 La Buona Scuola

Il bisogno di un cambiamento, di uno svecchiamento dell'intero apparato scolastico, ancora racchiuso dentro gli schemi classici formativi della riforma Gentile degli anni '20, ha iniziato a farsi sentire nell'ambiente precario scolastico. La mancanza di fondi, di strutture adeguate e di processi didattici nuovi si è fatta sentire nel nuovo Governo Renzi, entrato ufficialmente in carica il 22 febbraio 2014.

Con la Legge 107, del 13 Luglio 2015, l'Italia apre le porte all'ultima riforma scolastica, la cosiddetta Riforma della Buona Scuola, attualmente ancora in vigore[134].

Stefania Giannini, Ministro dell'Istruzione e promotrice di questa nuovo strumento legislativo, fu poi sostituita, con la caduta del Governo Renzi nel dicembre 2016 dal Ministro Valeria Fedeli, che continuò il lavoro iniziato e attuò i decreti deleganti previsti dalla Legge 107.

La *Buona Scuola* si sviluppa essenzialmente su sei punti, ovvero i principali nodi mal funzionanti nel circuito scolastico italiano :

a) Piano assunzioni: la mancanza di organico di diritto, i docenti calcolati in base al numero reale degli studenti, e di organico di fatto, ossia tutti i docenti necessari a creare un ambiente scolastico senza precariato ma con sicurezze e coperture lavorative, andrà sconfitta con un'ampliamento del personale docenti. Tale piano assunzioni, si prefigge quindi di abolire le supplenze, il precariato storico italiano e di ampliare l'offerta didattica attraverso attività accessorie svolte sia dai docenti dei ragazzi, che da docenti esterni alla classe, il cosiddetto organico d'autonomia[135].

---

[134] La *Riforma della Buona Scuola* entrò ufficialmente in vigore il 31 maggio 2017. I decreti delegati presentati furono approvati dal Consiglio dei Ministri il 7 Aprile 2017 e poi successivamente pubblicati con ordine numerale crescente dal n.59 al n. 66, il 16 maggio 2017.

[135] Capitolo 1, *Assumere tutti i docenti di cui la buona scuola ha bisogno,* in https://labuonascuola.gov.it

b) Rafforzamento delle competenze: i nuovi docenti non saranno più comunicatori di un sapere codificato, ma dovranno integrare al loro piano didattico competenze derivate dalla creatività, dalla tecnologia, dalla collaborazione ecc… fondamentali per affrontare l'integrazione e lo sviluppo di tematiche dalla portata globale e sicuramente moderna. Viene quindi offerto agli insegnanti, un percorso di sviluppo professionale, cosi da poter aggiornare competenze e contenuti in modo costante e in linea con i principi espressi dall'Unione Europea (come richiesto dalla Commissione Eu del 2012 *Rethinking Education)*[136].

c) Autonomia Scolastica : già proposta dal Ministro Berlinguer alla fine del XX secolo, tale libertà significava sviluppare dei nuovi punti fondamentali per il circuito scolastico. Orbene, ogni scuola dovrà essere responsabile della propria offerta, coinvolgendo alunni, docenti e famiglie per creare una squadra d'organico efficace, i curriculum dei docenti dovranno essere trasparenti e funzionali alla selezione da parte degli istituti, l'organo collegiale e i dirigenti scolastici avranno più responsabilità ma anche più libertà di scelta ed infine, verrà creata una rete scolastica più efficiente, più funzionale al mondo del lavoro, alle tecnologie e alla cultura. L'autonomia scolastica non è quindi sinonimo d'isolamento, bensì di collaborazione e apertura verso nuove iniziative[137].

d) Piano Cultura: il patrimonio culturale italiano è stato progressivamente abbandonato con le varie riforme scolastiche, che non hanno saputo introdurre arte, musica, teatro e cultura nei piani scolastici di qualsiasi ordine e grado. L'identità culturale di un paese come l'Italia, dovrebbe essere alimentata e tutelata dalla scuola, che in questi ultimi anni ha peccato di questa incolmabile mancanza

---

[136] Capitolo 2, *Le nuove opportunità per tutti i docenti: formazione e carriera nella buona scuola*, in https://labuonascuola.gov.it

[137] Capitolo 3, *La vera autonomia: valutazione, trasparenza, apertura, burocrazia zero*, in https://labuonascuola.gov.it

didattica. Storia dell'arte, disegno, musica, lingue straniere, economia, tecnologia saranno introdotti nei piani didattici, in base al grado e all'indirizzo scolastico, cercando di valorizzarne i contenuti anche attraverso la collaborazione con enti professionali esterni, come ad esempio gli Enti Lirici e le Accademie di Belle Arti. Proprio da questo punto deriveranno le successive indicazioni strategiche inerenti all'educazione teatrale, decreti e norme sulla promozione culturale nelle scuole[138].

e) Lavoro: disoccupazione, mancanza di prospettive solide e incertezza scolastica caratterizzano ormai da diversi anni la fascia d'età tra i 15 e i 24 anni. L'ente scolastico deve trasformarsi e produrre politiche anti disoccupazione, avvicinando il mondo accademico a quello del lavoro. Attuare percorsi di didattica in ambiente lavorativi, laboratori finalizzati alle competenze lavorative e facilitare l'introduzione dalla scuola alla realtà professionali, rimane un fattore deciso per le strategie della *Buona Scuola*[139].

f) Risorse: creare un ambiente scolastico ottimale ha i suoi costi. Tutte le risorse pubbliche destinate all'offerta formativa non dovranno più avere movimenti incerti ed essere deviate ad altri capitoli di spesa, ma dovrà essere stabilizzato un piano certo e sostanzioso, sia economicamente che didatticamente. In contemporanea, le risorse pubbliche saranno da perno conduttore di risorse private, indispensabili ormai per creare ambienti funzionali ed ottimali e per avvicinare la scuola alle realtà sociali, civiche e lavorative della zona[140].

La sensibilizzazione del Governo verso alcuni temi, come ad esempio la cultura, ha spianato la strada all'educazione teatrale. Con la riforma della *Buona Scuola*, il teatro

---

[138] Capitolo 4, *Ripensare ciò che si impara a scuola*, in https://labuonascuola.gov.it

[139] Capitolo 5, *Fondata sul lavoro,* in https://labuonascuola.gov.it

[140] Capitolo 6, *Le risorse per la buona scuola pubbliche e private,* in https://labuonascuola.gov.it

entra a far parte dell'offerta formativa delle scuole italiane creando ampie possibilità di connessioni e crescita didattica.

«Grazie alla Buona scuola il teatro diventa materia curriculare e non prologo alla ricreazione o insegnamento di serie B, com'è stato in passato. È un'inversione di tendenza importante che i ragazzi e le ragazzi hanno accolto con entusiasmo e passione: questo ci conferma che siamo sulla buona strada per un domani di crescita e sviluppo[141]».

Tre furono i principali strumenti emanati dal Governo Renzi, per coinvolgere all'interno della scuola la cultura. L'obiettivo, quello di creare condizioni favorevoli ad uno sviluppo e ad una conoscenza del patrimonio culturale italiano tra i banchi di scuola, verrà finalmente soddisfatto attraverso l'emanazione questi mezzi legislativi, ovvero: il Decreto Dipartimentale di promozione del teatro in classe MIUR del 2015, le Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali per a.s 2016/2017 ed infine il Decreto Legislativo n. 60 del 13 aprile 2017 recante norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività [142].

4.4.2 D.D.n. 981 2015 : Promozione del teatro in classe anno scolastico 2015/2016

Scopo di tale Decreto è la promozione e l'attuazione, per l'anno scolastico 2015/2016, di progetti teatrali, promossi dalle diverse istituzioni scolastiche con la collaborazione di enti del terzo settore ed enti pubblici. Le argomentazioni presentate dovranno essere sviluppate attraverso strumenti didattici ed iniziative proprie degli studenti e docenti, nella più ampia libertà espressiva, sviluppando il tema centrale della "Promozione del teatro in classe". Ampliare l'offerta didattica, attraverso strumenti non convenzionali

---

[141] Dichiarazioni del Sottosegretario all'Istruzione, Davide Faraone, durante la presentazione delle *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali*, svoltasi al Teatro Vascello di Roma il 16 Marzo 2016.

[142] G. Oliva, *Educazione alla Teatralità, la teoria*, Editore XY.IT, Arona, 2017, pp. 550-551.

alla scuola si prefigge l'obiettivo sostanziale di tale bando, che cerca di coinvolgere le scuole di tutto il territorio italiano.

Tali progetti, dovranno seguire le seguenti linee di attività (Articolo 1), per poter essere correttamente presentati, accettati e finanziati:

a) Educazione alla teatralità; arte inteso come strumento comunicativo e di formazione personale, di consapevolezza e sviluppo attraverso i linguaggi artistici.
b) La scatola creativa; teatro esplorato e sperimentato in laboratorio, attraverso percorsi d'apprendimento e simulazioni, con attenzione particolare al superamento di disagi sociali e alla valorizzazione della diversità.
c) Teatro e socialità; educazione teatrale nei Centri Provinciali per l'istruzione degli adulti, in contatto anche con Istituti penitenziari, ove sia presente un'attività educativa interna di socializzazione ed affettività.
d) Studenti in prima fila; teatro a scuola e scuola a teatro, ovvero, incontri, spettacoli e laboratori svolti sia a scuola che nei complessi teatrali, creati per promuovere il teatro come strumento portante della cultura.
e) Teatro e linguaggi innovativi; percorsi artistici, linguistici, digitali esaminati e progettati attraverso l'uso di linguaggi differenti, come ad esempio i social-network, i video ecc…

I contributi programmati per tali attività, esposti nell'Articolo 2, sono pari ad euro 2.000.000,00 [143] e verranno finanziati ai progetti in quattro fasi, come esposto nell'Articolo 38 del D.M 435/2015[144]. La Direzione Generale per lo Studente,

---

[143] Come previsto dall'Articolo 12 punto 1, *Promozione del teatro in classe*, del Decreto Ministeriale n. 435/2015, *Criteri e parametri per l'assegnazione diretta alle istituzioni scolastiche nonché per la determinazione delle misure nazionali relative la missione Istruzione Scolastica, a valere sul Fondo per il funzionamento delle istituzioni scolastiche*.

[144]L'Articolo 5 di tale Decreto Dipartimentale esplicita le modalità di erogazione del finanziamento. La prima fase assegna l'intera somma alla scuola vincitrice per farla accertare e documentare nel programma annuale, dell'importo a lei assegnato. La seconda, preleva il 50% dell'importo dal Ministero e lo consegna alle scuole vincitrici. La terza, prevede l'invio da parte degli istituti scolastici, della rendicontazione relativa alle spese riferito alla borsa ricevuta e a quelli impegnati o liquidati. L'ultima, ovvero la fase di verifica, si accerta dei documenti di rendicontazione ricevuti al Ministero e invio l'ultima parte del finanziamento.

l'Integrazione e la Partecipazione, acquisisce le candidature di scuole o di reti costituite da almeno tre istituzioni scolastiche, strutturatesi territorialmente.

L'assegnazione di tale contributo, verrà conferito sulla base di distinti criteri valutati successivamente dalla Commissione generata dalla Direzione Generale per lo Studente, l'Integrazione e la Partecipazione. Il punteggio massimo, equivalente a 100, sarà ripartito in codesta modalità:

- 50 punti per la completa aderenza del progetto alle linee di attività sopracitate, ovvero l'Articolo 1;
- 25 punti per l'attuazione di collaborazioni con università, enti pubblici e locali fondazioni ed aziende operanti nel terzo settore;
- 25 punti per caratteristiche innovative e fruibilità del progetto presentato attraverso tecniche originali.

Oltre a tali punteggi, saranno ben valutati i progetti aventi innovazioni ed usi digitali, collaborazioni particolarmente feconde con enti privati o pubblici, nuovi materiali didattici, applicazioni di protocolli MIUR, iniziative rivolte ai soggetti più svantaggiati, modelli progettuali proponibili a livello nazionale e una relazione addizionale che esponga fasi ed obiettivi del progetto[145].

4.4.3 Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017

Le Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali per l'anno scolastico 2016/2017 rappresentano ancor oggi il documento più corposo ed efficace di promozione e valorizzazione dell'uso delle metodologie teatrali all'interno degli ambienti scolastici in Italia. L'obiettivo è quello di trasformare le improvvisate ed occasionali attività teatrali presenti negli istituti scolastici in competenze curriculari.

---

[145] *Decreto Dipartimentale: Promozione teatro in classe MIUR 2015,* Atti e Normativa, in http://www.miur.gov.it

Suddetto documento si prefigge di coinvolgere i ragazzi, i docenti e le famiglie su tali valori, dare alle scuole materiali ed indicazioni per introdurre laboratori e corsi didattici stabili nei piani formativi e soprattutto, portare a livello nazionale il valore culturale e sociale, derivato dall'educazione teatrale e dal teatro, parte fondamentale del patrimonio culturale italiano.

Strutturalmente diviso in due parti, nella prima vengono esposte le Indicazioni teoriche per la promozione delle attività teatrali, mentre nella seconda le Indicazioni operative per la gestione di esperienze teatrali. L'importanza di tale documento non deve esser sottovalutata, perciò ho deciso di presentare l'intera struttura. Essa rappresenterà la base legislativa del capitolo successivo, per cui è fondamentale comprendere ogni singolo capitolo, per capire il quadro generale.

4.4.3.1 Parte prima. Indicazioni teoriche per la promozione delle attività teatrali

Ampio spazio sarà dedicato alle finalità espresse dalla legge 107 e al posto che tali indicazioni e attività dovranno prendere all'interno dell'educazione scolastica italiana. Scopi, finalità, obiettivi e valori di questo nuovo modo di vedere la formazione saranno espressi in questi quattro punti, esponendo i principali criteri su cui dovrà basarsi la nuova pedagogia teatrale a scuola.

1. Legge 13 luglio 2015 n.107, la c.d. *Buona Scuola*: le competenze e le esperienze proposte dalla Facoltà delle Scienze dell'Educazione e dalle conferenze mondiali attuate dall'UNESCO, ha coinvolto l'Italia in tali programmi di rinnovamento educativo, formati da modelli più consoni alle realtà moderne. In tale ottica, si inseriscono le aspettative esposte nelle Legge n.107 del 13 Luglio 2015; più precisamente, nei comma 180 e 181 si espone il ruolo fondamentale del MIUR, come fornitore di indicazioni strategiche per l'introduzione del teatro nelle scuole. Promozione e sviluppo delle pratiche teatrali e di attività affini a tale strumento creativo e culturale, saranno potenziati nelle offerte formative delle scuole di ogni ordine e grado. Sarà attivato contemporaneamente un circuito formativo dedicato

a docenti ed educatori, in grado cosi di dar vita a competenze e abilitazioni artistico-teatrali. Attività e promozioni di quest'ultime saranno supportate dal MIUR e da enti pubblici e privati, mediante accordi e collaborazioni. Possibili partecipazioni al di fuori dell'orario e della struttura scolastica saranno considerati necessari per potenziare le attività teatrali e creare un legame anche con la comunità[146].

2. Finalità e scopi delle linee guida: si intende quindi fornire con tale strumento legislativo delle indicazioni generali sia di metodo che di strategia con lo scopo di inaugurare o proseguire le attività teatrali nel corpus didattico. Fare ordine e creare un organizzazione generale dei programmi già attivati e promuovere, laddove non siano ancora presenti, è quindi lo scopo essenziale espresso dal MIUR in queste strategie. Far crescere l'identità culturale e le conoscenze in ambito storico-artistico, non solo quelle a livello nazionale, ma mondiale, si pone al centro dei nuovi processi educativi. Comunicazione e socializzazione saranno sviluppati durante gli spettacoli artistici promuovendo la multisettorialità di questi strumenti, potenti collaboratori di apprendimento e di sviluppo emozionale, soprattutto in situazioni e fasce d'età più bisognose. Si cerca quindi di sviluppare l'Io dello studente e il rapporto con la collettività, mediante strumenti e collaborazioni artistiche[147].
3. Effetti dell'attuazione delle linee guida: i principi fondamentali su cui queste indicazioni si sono sviluppate, hanno origine dai progetti esposti durante le Conferenze mondiali UNESCO. L'educazione artistica, punto chiave delle politiche culturali UNESCO, si pone nelle scuole di tutto il mondo come un metodo di sviluppo personale libero, critico e responsabile, necessario e fondamentale per mantenere l'equilibrio ottimale nelle scuole. Servirsi di un metodo comune, oltre ad avere un effetto di razionalizzazione delle risorse,

---

146 *Legge 13 luglio 2015, n 107, la c.d "Buona Scuola"*, Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

147 *Finalità e scopi delle linee guida,* Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

rappresenterebbe anche un'ottimo strumento di collaborazione tra scuola/ territorio, utile alla creazione di rapporti sia sociali e di sostegno economico. Il confronto tra le esperienze promosse dovrà essere di riferimento a tutte le scuole per migliorare le proprie condizioni, cosi da poter creare nel tempo una linea generale di Pedagogia degli spettacoli artistici, scienza sovrastata di esperienze e varietà culturali. Tali procedure di omogeneità non dovranno sconvolgere i piani già avviati, ma condensare tutte le precedenti esperienze e le loro unicità in un piano omogeneo e democratico, che porti a soddisfare il diritto alla cultura di tutti gli studenti italiani[148].

4. Valore pedagogico e didattico del teatro: l'importanza della scuola e dell'ambiente in cui si inserisce è per i giovani alunni di vitale importanza per il loro futuro. Ampliare le prospettive culturali, educative e sociali con mezzi pedagogici nuovi e consapevoli della realtà in cui si evolvono, rappresenta per le nuove generazioni un'opportunità senza precedenti. La scuola ha quindi il compito di orientare queste giovani menti verso un futuro rinnovabile e sostenibile, consapevole eticamente di ciò che il passato gli ha lasciato e di ciò che dovrà essere costruito e valorizzato[149].

4.4.3.2 Parte seconda.Indicazioni operative per la gestione delle attività teatrali

Otto sono i punti sviluppati in questa seconda parte dal documento presentato nel 2016. Dedicata principalmente alle scuole e ai docenti, questa parte approfondisce le modalità, l'ingresso, le collaborazioni, i laboratori e i documenti usufruibili dagli istituti per comprendere e sviluppare pienamente un progetto educativo teatrale.

1. L'attività teatrale come parte integrante dell'offerta formativa: il progressivo abbandono delle attività teatrali dalle ore extra curriculari e il loro

---

[148] *Effetti dell'attuazione delle linee guida,* Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

[149] *Valore pedagogico e didattico del teatro*, Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

coinvolgimento, tutelato dalla nuova normativa, nei piani didattici scolastici ha finalmente placato le discussioni, precedentemente espresse. Il teatro dovrà quindi adattarsi alla scuola, e non viceversa, perché se cosi fosse, verrebbe meno il potere pedagogico e formativo di tali azioni. Rieducare alla bellezza, a quelle sensazioni irrazionali che solo la cultura può trasmettere e al senso di umanità, molte volte perso, saranno le riconquiste che solo un'arte libera come il teatro potrà raggiungere. Strumenti simili saranno d'aiuto anche nella risoluzione di problematiche di disagio giovanile e difficoltà ed abbandono scolastico[150].

2. Inserimento degli spettacoli artistici: obiettivi, strategie, azioni. Ove viene espressa l'esigenza e la possibilità, le attività teatrali dovranno far parte dei piani didattici, sempre seguendo la linea e gli obiettivi proposti dal percorso scolastico. L'introduzione di codeste attività, rappresenta per il MIUR il raggiungimento di due macro obiettivi, ossia, istruire gli alunni ad essere, contemporaneamente o meno, fruitori e produttori di spettacoli. In entrambi i casi, le opportunità educative per i ragazzi rimangono invariate e preziose. In modo più dettagliato usufruire di spettacoli teatrali artistici offre opportunità utili per[151][152]:

« attivare processi simbolici e sviluppare capacità ermeneutiche che sono alla base dell'autonomia critica della persone. L'arte dell'interpretazione consente, infatti, di attribuire significati alla cose in relazione a determinati contesti e, quindi, di agire con consapevolezza e di assumersi la responsabilità degli effetti delle proprie scelte;

---

[150] *Attività teatrale come parte integrante dell'offerta formativa*, Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

[151] Saranno ora esposte le citazioni complete di *La fruizione di spettacoli artistici* e *La progettazione e la realizzazione di spettacoli teatrali,* derivate entrambe dal documento *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017*. Ho voluto inserire l'intera dicitura ministeriale e non una mia interpretazione, per l'estrema importanza e specificità di tali indicazioni.

[152] *Inserimento degli spettacoli artistici: obiettivi, strategie, azioni,* Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

- strutturare e arricchire le capacità interpretative e creative dei giovani, che sono le dimensioni necessarie e qualificanti per controbilanciare quella forza omologante della seducente tecnologia della comunicazione;
- rivivere, attraverso l'esperienza visiva ed emozionale, i racconti di ieri e di oggi, le storie individuali e collettive. Ogni genere di spettacolo artistico offre esperienze che attivino molti registri della mente. Gli insegnanti dispongono di un'ampia scelta e possono individuare gli spettacoli che ritengono più adattai al loro piano di lavoro;
- avvicinarsi a tematiche concernenti: vizi e virtù dell'uomo: il coraggio, la viltà, la cupidigia, l'eroismo, il vittimismo, i pregiudizi, le varie forme di discriminazione a tematiche sociali, politiche, storiche… In sintesi, gli spettacoli, quando sono realmente artistici offrono un grande specchio in cui ciascuno vede riflessa la propria identità psicologica, morale, culturale… ed è indotto a riflettere su se stesso e, in particolare, sul proprio modo di leggere e rapportarsi alla realtà.
- conoscere quale patrimonio culturale, costruito dalle varie forme di spettacolo artistico che ha avuto, e ha tutt'ora, un ruolo sociale di rilievo sotto ogni latitudine e longitudine e in ogni tempo scandito dall'umanità in cammino;
- il patrimonio artistico è lo scrigno che custodisce lo spirito dell'umanità e, come tale, permette la trasmissione alle giovani generazioni, alla cui eredità hanno diritto anche le generazioni future. Lo studente, pertanto, va educato ad essere attento fruitore di spettacoli. Tali capacità vanno allenate a scuola attraverso l'apprendimento e l'uso dei diversi linguaggi di cui le varie tipologie di spettacoli si servono. Per questa ragione è necessario che i ragazzi siano educati:

✓a sapersi disporre all'ascolto attivo;

✓ad osservare le modalità di rappresentazione;

✓a cogliere i segni del linguaggio simbolico usato dall'autore per rappresentare ciò che non è immediatamente visibile.

In tale senso, la funzione deve potere essere accompagnata, laddove possibile, dall'incontro e dal confronto con gli esperti, per potenziare nei ragazzi le capacità di osservazione e di decodifica dello spettacolo. Sarà il docente a decidere se e quali esperti far incontrare con i ragazzi. La fruizione dello spettacolo ha un *prima* e un *dopo* che gli insegnanti devono saper valorizzare per poter tradurre l'esperienza artistica in esperienza educativa. La conoscenza del patrimonio artistico è, dunque, strumentale rispetto alle finalità educative e va intesa come

esperienza culturale e didattica che ha come scopo prevalente lo sviluppo della sensibilità artistica dello spettatore e la conoscenza di varie problematiche e di culture diverse [153]».

Progettare e concretizzare degli spettacoli, o parte di essi, all'interno dell'ambiente scolastico fornisce agli studenti la possibilità di manipolare e sperimentare linguaggi e attività artistiche, presenti solo ed esclusivamente nell'ambiente teatrale. Azioni e tecniche, ruoli e spazi, saranno individuati in base alle esigenze e alla soddisfazione di problematiche e bisogni, siano esse private o collettive. I docenti dovranno sfruttare tale opportunità per incentivare la socializzazione e la comunicazione, promuovendo la diversità culturale e sociale:

« il punto di vista dell'apprendimento, deve essere inteso non come somma di conoscenze ma come interpretazione integrata di elementi cognitivi affettivi e psicomotori;

il punto di vista sociale deve essere inteso come clima dell'ambiente che, nelle indicazioni dell'OCSE, è una delle variabili della valutazione del livello di organizzazione nei sistemi scolastici dai quali dipende la qualità dei loro risultati.

- le esperienze artistiche, ove possibile, vanno socializzate, essendo importante dare visibilità ai ragazzi attraverso i loro prodotti artistici.

Molti sono i modi per socializzare gli spettacoli prodotti che gli insegnanti potranno liberamente scegliere:

- organizzare spettacoli nel teatro o nel cinema del territorio o in quello della scuola, ove esistente;
- produrre materiale audiovisivo da mettere in rete;
- partecipare al Bando di Concorso nazionale, indetto dal MIUR, per promuovere la pratica teatrale nelle scuole secondarie di secondo grado con l'opportunità di trovare visibilità nella Giornata mondiale del teatro indetta il 27 marzo di ogni anno;
- organizzare incontri con altre scuole per confronti critici;
- partecipare ai numerosi eventi organizzati che danno visibilità alle produzioni artistiche nelle scuole: Rassegna Internazionale del Teatro nella Scuola, Rassegne regionali o locali, festival, concorsi ecc…

---

[153] *La fruizione di spettacoli artistici,* in Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017, http://www.miur.gov.it

- organizzare concorsi e/o eventi, in collaborazione con altri istituti e anche attraverso l'apporto costruttivo di soggetti e risorse diversi, presenti a livello territoriale.
- partecipare ai festival del cortometraggio riservati alle scuole[154] ».

3. I laboratori Teatrali: l'ambiente scolastico deve saper trovare al suo interno uno spazio idoneo alla produzione artistica, perché tale attività dovrà favorire il rispetto dei comportamenti in un ambiente diverso dall'aula scolastica e la liberazione mentale dovuta al cambiamento di luogo. Il laboratorio rappresenta per i ragazzi un luogo di sperimentazioni e produzioni, molto lontano dalla canonica classe. La mancanza di fondi o di strutture, non deve essere limitante per la creazione di nuovi progetti teatrali. L'estraniazione e l'atmosfera, può essere stimolata o creata nell'immaginario di chi vi partecipa, creando situazioni ingannanti e vive. Il laboratorio deve essere uno strumento creato dall'attività e dalla creatività degli alunni, non ci sono modelli standard di allestimento, ma solo libera immaginazione. Tale luogo potrà poi essere messo a disposizione ad altri istituti meno fortunati, creando un circuito collaborativo di luoghi, progetti, docenti e alunni[155].

4. La documentazione delle attività teatrali: essendo questo un documento finalizzato alla promozione di attività teatrali all'interno degli istituti scolastici a livello nazionale, tutti i progetti, i processi formativi e le attività, dovranno essere documentate minuziosamente, sia in caso di successo che in caso di insuccesso di tali iniziative proposte. Queste schede di documentazione sono fondamentali per l'individuazione comune delle pratiche migliori e per sviluppare al meglio il rapporto mezzi/fini/economicità. Non è quindi importante valutare solamente il risultato finale,

---

[154] *La progettazione e la realizzazione di spettacoli teatrali*, in *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017*, in http://www.miur.gov.it

[155] *I laboratori teatrali*, Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

ma, al fine di promuovere attività educative ottimali, ampio spazio dovrà essere dedicato alla valutazione di ogni singolo momento processuale svolto[156].

5. La collaborazione degli enti esterni: il MIUR promuove ed incentiva la reciproca collaborazione tra scuola ed enti esterni, al fine di svolgere differenti attività nell'ambito delle arti performative con il supporto tecnico e professionale[157].

6. Piattaforma Multimediale: promossa dal MIUR, questo strumento digitale innovativo per le scuole italiane, dovrà essere usato per valorizzare le esperienze teatrali attivate nelle scuole, offrire un supporto multimediale e didattico e pubblicizzare tutte le opportunità lavorative, educative, ricreative ecc… presenti nell'ambiente delle arti performative, rivolte soprattutto ad un pubblico più giovane[158].Il 4 febbraio 2016, il Protocollo d'intesa firmato da MIUR e MIBACT, *Teatro e cinema per la scuola*, dedicò a tale strumento digitale, il punto 6 dell'articolo 2:

« potenziare, promuovere e divulgare nelle Scuole l'utilizzo della Piattaforma web del MIUR e di Agiscuola, dedicata al mondo del cinema a scuola, al fine di renderla un punto di contatto diretto e da raccordo fra mondo della Scuola e i settori del cinema e del teatro. La piattaforma verrà integrata con il settore teatro e al suo interno verranno inseriti e promossi tutti i contenuti informatici, divulgativi, contributi audio video e " learning object " destinati specificatamente alla comunità scolastica. All'interno della piattaforma, inoltre, sarà definita una sezione dedicata alla registrazione e al monitoraggio delle iniziative al fine di restituire, una mappatura di tutte le realtà ed esperienze impegnate sul territorio che promuovano attività teatrali e cinematografiche per /e con le scuole[159] ».

---

156 *La documentazione delle attività teatrali,* Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

157 *La collaborazione degli enti esterni*, Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

158 *Piattaforma Multimediale*, Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

159 Articolo 2, punto 6, *Protocollo d'intesa Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della ricerca (MIUR) e Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del turismo (MIBACT)* , 4 febbraio 2016.

7. Incentivi e agevolazioni: un corretto modello educativo potrà realizzarsi esclusivamente attraverso una concordanza tra *fare e vedere*. Sarà quindi d'obbligo definire un processo politico d'aiuto, rivolto agli studenti e al loro accesso agli spettacoli. Mediante varie agevolazioni, come ad esempio, concorsi e progetti, le istituzioni scolastiche dovranno essere stimolate ad intraprendere strade educative dall'anima teatrale[160].

8. Giornata mondiale del teatro: come precedentemente espresso nei primi paragrafi, il 27 marzo di ogni anno, sarà festeggiata la Giornata Mondiale del Teatro. Promossa da UNESCO, ITI, e MIUR, tale giornata mira a sensibilizzare la pratica teatrale all'interno delle scuole pubbliche e a promuovere attività e scambi nazionali e internazionali nel campo educativo e delle arti performative, rafforzando gli obiettivi e gli ideali promossi a livello mondali dall'UNESCO. Tale evento potrà quindi rappresentare il punto d'arrivo di tutti i progetti sviluppati durante l'anno nelle scuole e farsi carico di un impegno e di un messaggio sociale di pace e collaborazione culturale, di tutela e valorizzazione, valido per tutte le società. All'interno di questa giornata, saranno presentati i lavori selezionati dal progetto *Scrivere il teatro*, bando pubblico proposto dalla collaborazione tra MIUR ed ITI, dedicato alla presentazione di un testo teatrale originale e non prodotto, avente come tema cardine i diritti umani e altri contenuti sviluppati dall'International Theatre Institute[161][162].

---

[160] Progetto attivato in questa traiettoria è *" IoStudio- La Carta dello Studente"*, finalizzato alla fruizione da parte di studenti della secondaria di II° grado, di opere teatrali e cinematografiche inerenti alle performing arts. Rilievo a questo programma sarà dato nell'Articolo 2, punto 4 del *Protocollo d'intesa Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della ricerca (MIUR) e Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del turismo (MIBACT)* .

[161] *Giornata mondiale del teatro,* Indicazioni Strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017 in http://www.miur.gov.it

[162] Bando di scrittura teatrale " Scrivere il teatro ", in http://www.miur.gov.it

4.4.4 Decreto Legislativo n. 60 . Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività

Il 13 Luglio 2017 è stato ufficialmente pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale il D. Lgs. n. 60 generante Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività. Tale documento, rappresenta uno degli otto decreti deleganti promossi dal Governo Renzi a completamento dalla riforma scolastica della "Buona Scuola"[163].

Con questo materiale, il "piano cultura" espresso nei punti fondamentali delle riforma, si sviluppa in ambito normativo, creando un collegamento vivo tra scuola e cultura. Riconoscere il ruolo della scienza umanistica e creativa all'interno della formazione scolastica degli alunni e sostenere la storia, la cultura, la conoscenza del passato italiano e la creatività, attraverso le diverse forma artistiche, quali la danza, l'arte, la musica, il teatro, il design deve essere rappresentativo della sinergia formativa che dev'esserci in tutti gli istituti di qualsiasi ordine e grado. I « temi della creatività» cosi espressi nel decreto all'Articolo 3, dovranno svilupparsi su quattro aree, distinte e comunicanti nello stesso momento:

a) musicale-coreutico
b) teatrale-performativo
c) artistico-visivo
d) linguistico-creativo

Tali strade saranno percorse e promosse dalla collaborazione tra MIUR, MIBACT, Istituto nazionale documentazione, innovazione e ricerca educativa (INDIRE), istituti scolastici organizzati in reti, istituti d'alta formazione artistica, musicale e coreutica,

---

[163] In ordine, D.Lgs n. 59 *Formazione e ruolo dei docenti nella scuola secondaria e tecnica*, D.Lgs n.60 *Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio,delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività*, D.Lgs n.61 *Revisione dei percorsi dell'istruzione professionale*, D.Lgs n.62 *Esami di stato per il primo e secondo ciclo,* D.Lgs n.63 *Effettività del diritto allo studio*, D.Lgs n.64 *Scuola italiana all'estero,* D.Lgs n.65 *Sistema integrato di educazione e di istruzione dalla nascita sino a sei anni,* D.Lgs n. 66 *Promozione dell'inclusione scolastica per studenti con disabilità.*

università, istituti tecnici superiori e gli istituti italiani di cultura, compresi i soggetti privati e pubblici interessati al tema[164]. L'Articolo 5, *Piano delle arti*, sviluppa misure riguardanti il sapere artistico e la promozione di esse, sostenendo gli enti scolastici attraverso incentivi, progetti, agevolazioni economiche, risorse laboratoriali, pratiche artistiche ecc… tutte dirette al miglioramento della situazione artistico-storica-creativa nella formazione degli alunni. Negli istituti primari e dell'infanzia, la pratica artistica e musicale, sarà e dovrà essere maturata attraverso l'ausilio pratico e ludico, a differenza, nella secondaria di primo grado , tali attività dovranno essere attivate tramite un apprendimento più trasversale, completo e consono all'età e all'esperienza dei partecipanti[165]. Seguendo quest'ultima fascia scolastica, ogni istituto avrà la possibilità di attivare, indirizzi musicali, sempre in modo coerente all'offerta formativa proposta[166]. Le istituzioni, caratterizzate da una polivalenza artistica (almeno tre temi creativi), potranno poi candidarsi a poli di orientamento artistico e performativo, se riconosciuti consoni dall'Ufficio scolastico regionale[167].

Ai licei artistici, coreutici e musicali sarà data la possibilità di rimodulare l'orario e il piano didattico, introducendo materie opzionali, seguendo la linea tracciata all'Articolo 1 comma 28, della Legge n.107 riguardante gli spazi e l'autonomia libera didattica degli ultimi tre anni di secondaria di secondo grado. Nei licei musicali si

---

[164] Articolo 3, *I « temi della creatività »*, Decreto Legislativo n. 60 . Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività, in http://www.miur.gov.it

[165] Articolo 9, *Promozione della pratica artistica e musicale nella scuola dell'infanzia e nella scuola primaria,* e Articolo 10, *Promozione della pratica artistica e musicale nella scuola secondaria di primo grado*, Decreto Legislativo n. 60 . Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività, in http://www.miur.gov.it

[166] Articolo 12, *Scuole secondarie di primo grado con percorsi a indirizzo musicale*, Decreto Legislativo n. 60 . Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività, in http://www.miur.gov.it

[167] Articolo 11, Poli a orientamento artistico e performativo, Decreto Legislativo n. 60 . *Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività,* in http://www.miur.gov.it

prevede la possibilità educativa di ben otto strumenti differenti, tenuti da un massimo di tre professori per strumento. I licei artistici e tutti gli istituti di formazione universitaria ad indirizzo artistico, potranno sviluppare collaborazioni con enti, istituzioni e realtà creative del territorio, potenziando in questo modo le possibilità formative degli studenti. Stessa sorte e libertà saranno dedicate anche ai licei musicali e coreutici e alle loro collaborazioni[168]. Corsi propedeutici, requisiti tecnici e formativi e disposizioni per l'accesso ai licei musicali e coreutici, e successivamente agli istituti superiori, saranno organizzati, nei limiti delle risorse e delle normative, in autonomia dagli enti scolastici come esposto nell'Articolo 15 di tale D.Lgs.

Per l'attuazione dell'Articolo 12 non saranno concessi ulteriori benefici economici di derivazione pubblica, contrariamente, per la messa in opera dell'Articolo 5, il cosiddetto *Piano delle arti* , sarà previsto un fondo speciale, ovvero il Fondo per la promozione della cultura umanistica, del patrimonio artistico, della pratica artistica e musicale e della creatività , dotato inizialmente di 2 milioni di euro annui con inizio immediato nel 2017[169].

L'arricchimento e le collaborazioni citate nei 17 Articoli di questo decreto ampliano le vedute e il sostegno alle attività artistiche, offrendo per la prima volta, una maggior aderenza ai temi di promozione e tutela culturale nelle scuole italiane, come esposto internazionalmente dalle normative UNESCO e UE.

---

[168] Articolo 14, Licei musicali, coreutici e artistici, Decreto Legislativo n. 60 . *Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività,* in http://www.miur.gov.it

[169] Ulteriori coperture finanziarie e abrogazioni sono esposti relativamente all'Articolo 17, Copertura finanziaria e fabbisogno di organico, e nell'Articolo 16, Abrogazioni e disposizioni transitorie, Decreto Legislativo n. 60 . *Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività,* in http://www.miur.gov.it

5. Il nuovo Liceo delle Scienze Umane tra Teatro e Cinema

5.1 Profili Storici

L'Istituto Canossiano di Treviso, opera nel campo educativo dal 1843, anno di fondazione della scuola. L'allora Vescovo di Treviso, Mons. Soldati intravide la possibilità di sviluppare sotto diversi profili sociali e morali, l'azione educativa promossa dalle Suore Canossiane nella didattica magistrale al femminile. In pochi anni, l'Istituto diventò il centro formativo femminile principale della zona trevigiana, promuovendo una politica pedagogica innovativa, anticipando i tempi dell'educazione pubblica[170]. Con la Riforma Gentile e il riconoscimento pubblico dell'efficienza educativa offerta, la scuola fu legalmente dichiarata e parificata dal Ministero dell'Istruzione. Con i cambiamenti sociali, culturali e storici apportati nel XX secolo, l'Istituto seppe adeguarsi alle nuove esigenze scolastiche e avviò cosi, nuovi percorsi e sperimentazioni, tutt'ora in corso. Negli anni '40 e '50 fu istituito il Liceo Classico, negli '80 il Liceo Linguistico e svariate sperimentazioni dello stesso tema furono approvate sia nella secondaria di secondo grado che nella secondaria di primo grado. Si aprirono le possibilità educative anche agli alunni maschili, si attivarono corsi professionali e corsi post-laurea, coinvolgendo pienamente le istituzioni scolastiche, lavorative ed ecclesiastiche, creando contenuti e offerte uniche nel territorio.

Definita dalla legge[171], scuola paritaria, la libertà didattica e linea culturale prescelta, ovvero l'ispirazione antropologica cristiana, è posta al centro dell'intero programma formativo. L'aggettivo "cattolico" è quindi portatore di un concetto didattico universale, aperto a tutti e non solo ed esclusivamente ai fedeli. Famiglia, educazione,

---

[170] L'Istituto Magistrale pubblico entrò ufficialmente a far parte del sistema educativo italiano nel 1923, con il R.D del 6 maggio n.1054, istituto dalla Riforma Gentile.

[171] La legge sulle parità scolastiche, Legge 62 del 10 marzo 2000, approvò l'ordinamento educativo italiano e la sua composizione formata da scuole statali e scuole non statali paritarie. Quest'ultime avranno quindi orientamenti culturali e contenuti pedagogici decisi in piena libertà, sempre seguendo i principi costituzionali stabiliti.

diritti e doveri ma soprattutto i singoli alunni, sono ancora oggi, dopo 175 anni di storia, i protagonisti assoluti di tutti i percorsi scolastici.

5.2 Profili Educativi

L'indirizzo educativo-cattolico prescelto deriva dalla fondatrice, S. Maddalena di Canossa. Il progetto caritatevole ed aiuto promosso inizialmente, mirava ad usurpare le violenze e il destino tragico delle ragazze di strada, soprattutto nelle zone più povere e periferiche. La formazione e l'educazione di queste giovani donne rappresentava in quegli anni l'unica alternativa valida per scappare da una vita di miserie, fisiche ed etiche. Le basi, di tale rieducazione, si possono sintetizzare in tre azioni concrete:

- Istruire; trasmettere delle conoscenze per dare delle basi solide alla propria vita e assicurarsi cosi, più possibilità di riuscita lavorativa e di libertà.
- Educare; sviluppare un percorso di vita congruente alle norme sociali di rispetto reciproco e aperto alla collaborazione e all'aiuto.
- Abilitare; formare professionisti e lavoratori attraverso ampi input formativi[172].

L'apertura promossa da S.Maddalena, caratterizza ancor' oggi l'ambiente educativo dell'Istituto, promuovendo il rispetto e l'opposizione ad ogni tipo di razzismo e discriminazione. Per venir incontro alle eventuali difficoltà espresse dai ragazzi durante l'intero percorso scolastico, la scuola offre un servizio di consulenza educativa famigliare, tenuto da un'ente professionale esterno convenzionato con la scuola.

Proprio il nucleo famigliare viene posto al centro del concetto educativo: la scuola ha sì l'obbligo di formare i propri studenti ma l'educazione principale arriva dalla famiglia. Necessario è quindi creare una rete solida e coerente tra scuola e nucleo famigliare, che sappia favorire il dialogo e la crescita dei più piccoli in un ambiente stimolante e privo di indisponibilità. Numerosi sono i comitati scuola-famiglia attuati

[172] PTOF, Piano triennale offerta formativa, Istituto Canossiano Madonna del Grappa, 2016/2018, p. 6 .

negli anni in diversi campi didattici, tra cui anche quello teatrale. Il "Patto di Corresponsabilità Educativa" , sancito ed elaborato una decina di anni fa tra docenti e genitori, fornisce tutt'oggi le finalità del lavoro e della strada formativa da perseguire in ambo i luoghi, ovvero, scuola e casa, per creare una perfetta sinergia di principi, responsabilità e contenuti[173].

5.3 L'idea di un Liceo umanistico ad indirizzo teatrale-cinematografico

La tradizione teatrale dell'Istituto Canossiano di Treviso, da sempre, ha saputo coinvolgere gli studenti in attività culturali scolastiche o/e extrascolastiche. Il teatro, come mezzo educativo, ricreativo e artistico è presente nell'Istituto, attraverso svariate forme e in tutti gli ordini scolastici, dalla primaria alla secondaria di secondo grado.

In particolare, a dare ampio sviluppo a questo tema è stato il "Progetto CR.ES.CO ", articolato nei tre anni di scuola media. Tale iniziativa, proposta due ore alla settimana, coinvolge tutte le materie curriculari al fine di creare una sinergia educativa attraverso attività prettamente creative ed emotive. In particolare, la suddivisione delle iniziative nel triennio avrà scopi, usi e finalità diverse, seguendo un vero e proprio percorso di formazione personale:

- Classe 1°: la conoscenza di sé e del proprio IO, dominerà l'intero programma producendo a fine anno, una mostra di dipinti accompagnata da recite e saggi dedicati alla poesia e all'espressività corporea. Tutti gli elaborati saranno sviluppati esclusivamente dagli alunni, in base alle proprie esigenze ed emozioni.
- Classe 2°: le relazioni con gli altri saranno potenziate attraverso svariati lavori di gruppo (dodici persone circa), composti da soggetti diversi provenienti da sezioni differenti. Ampio tempo sarà dedicato al teatro e alla stesura di un copione, che verrà poi rappresentato e allestito, sia scenicamente che musicalmente, a fine anno.
- Classe 3°: i problemi sociali odierni saranno esposti e discussi in classe e poi elaborati secondo diverse modalità creative. Articoli e testi saranno pubblicati nel

[173] PTOF, Piano triennale offerta formativa, Istituto Canossiano Madonna del Grappa, 2016/2018, pp. 7-10.

giornale online *Notizie dallo zain*o e sarà poi presentato al Teatro Eden di Treviso, il musical creato e realizzato dagli studenti.

La collaborazione e il trasporto emotivo di tutti i docenti in queste attività è fondamentale[174]. I successivi risultati espressi dalle prove INVALSI, hanno dimostrato, come riferito dal Preside Stefano De Marchi, un complessivo miglioramento dell'andamento scolastico in concomitanza del "Progetto CR.ES.CO ". Indubbio quindi, è stato l'effetto benefico che tale iniziativa ha dato alle classi delle secondarie di primo grado; tale progetto ha sviluppato non solo la creatività e la percezione di se e degli altri, ma ha avuto un impatto positivo su tutti gli aspetti cognitivi dello studente.

In questo contesto, altre forme di animazione teatrale sono state messe in atto, sia attraverso la presenza di un corso pomeridiano extrascolastico rivolto a tutti, che con l'istituzione di una compagnia teatrale formata da insegnanti e genitori, occupante ogni mercoledì sera la sala teatrale dell'Istituto.

L'idea di far confluire una tradizione teatrale cosi viva e presente con una forma educativa di stampo umanistico, da tanti anni assente dall'offerta liceale canossiana trevigiana, sembrava essere in definitiva la scelta più consona da attuare[175].

Ecco che, a settembre 2018 nasce la prima classe, del nuovo Liceo delle Scienze Umane Teatro e Cinema, formata da venticinque alunni. Tre solamente provengono dalla scuola media interna all'Istituto, mentre il resto degli alunni arriva da diverse realtà scolastiche della Provincia di Treviso. Attualmente è già prevista una lista d'attesa dovuta alla numerose richieste d'accesso. L'offerta proposta, unica nel suo genere fino ad oggi, ha generato un notevole riscontro nell'ambiente scolastico che ha intravisto un potenziale formativo innovativo e ben inserito nei vari contesti sociali. La specificità di un percorso simile è che sa sviluppare contemporaneamente da un

---

[174] Progetto CR.ES.CO, Scuola Secondaria di Primo Grado, in https://www.canossiane-treviso.it

[175] Attualmente la composizione liceale offerta dall'Istituto Canossiano si ramifica in quattro parti : il Liceo Scienze Applicata ad indirizzo Ambientale, il Liceo Sportivo, l'Academy, ovvero il Liceo delle Scienze Applicate in quattro anni e il nuovo Liceo delle Scienze Umane ad indirizzo teatrale e cinematografico.

lato l'identità umana e i processi ad essa collegati e dall'altro la cultura e la creatività con l'ausilio del mezzo teatrale, che diventa uno strumento di sublimazione e conoscenza di sé.

5.4 Finalità, Obiettivi e Discipline

Le normative esplicate nel capitolo precedente, si pongono in questo caso, come base legislativa dell'intero progetto scolastico. Le "Indicazione strategiche per l'utilizzo delle attività didattiche" e le norme attuate per la promozione culturale all'interno delle scuole italiane, hanno dato a tale Liceo una forte linea guida statale sia sotto il profilo legislativo che sotto il profilo educativo. L'autonomia didattica[176] proposta con la riforma scolastica, ha saputo in questo caso fruttare ottimi risultati. Sviluppare e conciliare una preparazione umanistica con discipline creative, quali il teatro, la musica, la danza è stato per il docenti interessati e i professionisti esterni, il primo grande lavoro da attuare. Lo stampo teatrale emerso non è fine a sé stesso, ma, rappresenta un modello formativo completo, utile allo studente per crescere e capire il mondo in cui vive. Gli stimoli creativi saranno sviluppati in base alle necessità proprie e alle problematiche esterne, scrivendo e creando in questo modo, elementi unici e personali. La sperimentazione di sé e la diffusione delle proprie emozioni, saranno sviluppate in diversi moduli didattici, quali, ad esempio:

- Autodeterminazione
- Chi sono, ovvero, la conoscenza di sé
- Sicurezza del proprio IO
- Percezione e pubblico
- Emozionarsi per emozionare
- Gestire l'ansia
- Comunicazione

[176] Pari circa al 20-30% dell'interno piano didattico.

Tali punti, saranno toccati e ampliati in classe da Davide Stefanato[177], docente di teoria e tecnica della comunicazione e noto professionista teatrale, coinvolto in questo grande progetto fin dagli albori.
La parte più umanistica, quella comprendente le materie antropologiche, pedagogiche e psicologiche sarà invece percorsa per scoprire e conoscere l'identità umana e la sua storia. Questa parte, seguirà le indicazioni nazionali previste per il Liceo delle Scienze Umane, attuando però una particolare attenzione all'estetica e alla creatività intrinseche in questi contenuti. Saranno infatti finalizzate al percorso teatrale e, in modo particolare, verranno affrontate in:

- Lingua e letteratura italiana: laboratori di scrittura creativa e sceneggiatura, accompagnati da storia del cinema e del teatro.
- Latino : cultura teatrale nell'età classica e sviluppo tematico di autori e brani.
- Lingua inglese: la grande tradizione letterale e teatrale inglese.
- Matematica e informatica: laboratori e pratiche di montaggio audio-video e console.
- Storia dell'arte: laboratori di scenografia e arte.
- Scienze umane: antropologia, psicologia, sociologia e pedagogia affrontate anche in chiave teatrale e messe in scena davanti ad un pubblico.

A completare tale piano, saranno aggiunte Storia e Geografia per il biennio iniziale, tramutata poi in Storia nel triennio, Filosofia, Diritto ed Economia, Fisica, Scienze naturali, Scienze motorie, Religione e Musica. Quest'ultima materia sarà sviluppata da una cantante lirica, mentre, nelle due ore di Scienze motorie ampio spazio sarà dedicato alla corporeità e alla danza. Il biennio iniziale sarà svolto in 32 ore

[177] Davide Stefanato è autore, attore, cabarettista, regista e docente teatrale . Vanta una notevole esperienza nel campo performativo; ha collaborato e ideato diversi progetti proposti da radio, televisione e teatro. Attualmente è docente di Teoria e tecniche della comunicazione al Liceo delle scienze umane ad indirizzo teatrale-cinematografico e svolge svariati corsi di teatro per ragazzi e adulti.

settimanali, suddivise in 5 giorni e un rientro pomeridiano, mentre il triennio finale sarà composto da 34 ore, anch'esse in 5 giorni ma con due rientri[178].

PIANO ORARIO[179]

	1°	2°	3°	4°	5°
Lingua e letteratura (con laboratori di sceneggiatura, storia del teatro e storia del cinema)	**5**	**5**	**4**	**4**	**4**
Lingua e cultura latina (con cultura teatrale età classica)	**2**	**2**	**2**	**2**	**2**
Storia e Geografia	**3**	**3**	-	-	-
Storia	-	-	**2**	**2**	**2**
Filosofia	-	-	**3**	**3**	**3**
Scienze umane	**4**	**4**	**5**	**5**	**5**
Diritto ed Economia	**2**	**2**	-	-	-
Lingua e cultura inglese (con letteratura teatrale)	**3**	**3**	**3**	**3**	**3**
Matematica e informativa (con laboratorio di gestione consolle e montaggio video)	**3**	**3**	**2**	**2**	**2**
Fisica	-	-	**2**	**2**	**2**
Scienze naturali	**2**	**2**	**2**	**2**	**2**
Storia dell'arte (con laboratorio artistico e scenografico)	-	-	**2**	**2**	**2**

[178] Liceo delle Scienze Umane, Teatro e Cinema in https://www.canossiane-treviso.it/sc-secondaria-ii-grado

[179] Ivi.

Scienze motorie e sportive (con danza teatro)	**2**	**2**	**2**	**2**	**2**
Religione cattolica	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**
Musica (canto orientato al musical)	**1**	**1**	-	-	-
Teoria e tecnica della comunicazione (recitazione,regia riprese video e montaggio,doppi aggio e dizione)	**4**	**4**	**4**	**4**	**4**
TOTALE LEZIONI	**32**	**32**	**34**	**34**	**34**

A tale piano orario saranno inseriti durante l'anno scolastico moduli di tecnica della ripresa cinematografica e televisiva e moduli di tecnologie fotografiche, cinematografiche e televisive. Tutte queste attività, assieme ai laboratori di console, montaggio e di teorie e tecniche comunicative, saranno svolti in appositi luoghi allestiti e dotati di particolari strumentazioni d'avanguardia. Saranno a disposizione aule munite di palco e un'aula rivestita di specchi, utili e stimolanti luoghi di creatività e formazione teatrale. La cosiddetta gita scolastica sarà sostituita da un'attività specifica diretta alla conoscenza del teatro a 360°: l'idea è quella di coinvolgere i ragazzi per un paio di giorni in una realtà teatrale, cosi da poter vedere e conoscere personalmente ogni singolo movimento e processo creativo. Saranno presenti, durante l'intero anno scolastico, frequenti uscite a teatro e cinema.

Il modello disegnato non è quello di una scuola di teatro, mirato alla formazione esclusivamente di professionisti teatrali, bensì, quello che si vuol dare ai ragazzi è una preparazione completa, sia sotto il profilo creativo che sotto il profilo umanistico e logico. Questa compresenza didattica mira a raggiungere determinate finalità, quali, la conoscenza di sé, lo sviluppo comunicativo all'interno del gruppo, il rispetto e l'accettazione del prossimo, l'acquisizione di diverse doti comunicative, il raggiungimento di un profilo culturale approfondito e la conseguente maturazione

artistica, sia come fruitore che come interprete. Sarà quindi raggiunto, alla fine del quinquennio, il titolo di maturità umanistica, che offrirà agli studenti l'opportunità di proseguire i propri studi in diversi rami, in modo particolare, nel settore della formazione scolastica, della psicologia, della comunicazione, del sociale e della cultura in tutte le sue forme.

Conclusione

Il percorso tracciato in questo testo, racchiude in sé le principali attività e normative attuate per la promozione dell'educazione teatrale. Dall'ambito scolastico, affrontato in modo particolare negli ultimi capitoli, è emerso come si siano progettate negli ultimi anni delle strategie statali di coinvolgimento teatrale nelle scuole italiane. Tali attività, rappresentano sicuramente un passo in avanti rispetto alle precedenti prese di posizione, ma non sono ancora abbastanza. Gli standard pronunciati da UNESCO ed Unione Europea di coinvolgimento culturale nell'ambiente scolastico, sono ancora molto lontani dalla realtà italiana. Il settore teatrale, in questi ultimi anni vessato economicamente e molte volte anche artisticamente, non ha ancora trovato il giusto appiglio per poter entrare ufficialmente nell'offerta formativa scolastica. Le indicazione strategiche e le normative pronunciate negli ultimi vent'anni danno un cenno di speranza, ma non mostrano ancora la volontà di creare un percorso curriculare completo, che parta dalla scuola dell'infanzia ed arrivi alla secondaria di secondo grado. Purtroppo tutte le sperimentazioni e i progetti sviluppati sono pressoché rivolti ai ragazzi più grandi, tralasciando in questo modo tutta la fascia scolastica primaria e materna. Proprio qui, in questa mancanza di prospettiva a lungo termine e senza il pieno coinvolgimento di tutto l'organico scolastico, nascono le difficoltà. Proporre programmi ed attività teatrali solamente ad una certa fascia d'età sarà sicuramente produttivo per i ragazzi coinvolti, ma probabilmente rappresenterà per loro solo un'esperienza scolastica, innovativa, stimolante e creativa, ma fine a se stessa nella maggior parte dei casi. Non essendoci un percorso ed un'attenzione continua verso tali attività in tutto il cammino scolastico, è evidente che iniziative di questo tipo, non abbiano presa su tutto l'organico educativo. Il ruolo del docente diventa in questo caso, fondamentale ed essenziale, per promuovere e sviluppare progetti teatrali. Senza le iniziative di quest'ultimi, molte di queste esperienze sarebbero rimaste solo sulla carta, producendo dislivelli educativi anche all'interno dello stesso istituto scolastico per esempio. Indubbio è, che l'istituzione di un Liceo umanistico ad indirizzo teatrale-cinematografico creato a Treviso, rappresenti

un'eccellenza e una novità assoluta per il panorama educativo descritto finora. Ma non c'è da stupirsi; l'esigenza di progettare un indirizzo scolastico simile, ha le sue origini in un'attenzione storica costante verso le arti performative, attenzione che possiamo ritrovare anche oggi, sia nello struttura fisica della scuola trevigiana, ovvero con la presenza di più sale adibite alle attività teatrali, che nella didattica di tutti gli ordini.

Senza un progetto e/o una visione unica di teatro a scuola, dai tre ai diciotto anni, saremo sempre intrappolati nella creazione di singole attività, distaccate e discontinue. Mi auguro quindi, che tale studio, sia sono la base d'inizio di una lunga strada, didattica e legislativa, di tutela e promozione di uno strumento educativo valido e intenso. Perseguire con la creazione di progetti formativi, creativi e teatrali, deve essere uno dei punti di partenza della nuova politica educativa italiana, che necessità sempre più di una visione a lungo termine di tutti i suoi programmi.

Bibliografia

- E. Bentley, *The life of Drama,* Atheneum Books, New York, 1964.

- Bruno, *La nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali, il dibattito sulla tutela,* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2011.

- S. Dalla Palma, *La scena dei mutamenti,* Vita e Pensiero Editrice, Milano, 2001.

- G. Guidi, L. Mignola, T. Russo Agrusti, *Insegnare tra le quinte, Itinerari di didattica teatrale,* La Nuova Italia, Firenze 1988.

- G. Oliva, *Il laboratorio teatrale,* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2000.

- G. Oliva, *Il teatro nella scuola, aspetti educativi e didattici*, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2008.

- G.Oliva, *Educazione alla teatralità, La Teoria,* Editore XY, Arona, Aprile 2017.

- A. Lo Lascio e S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo, dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2010.

- L. Perissinotto, *Animazione Teatrale, Le idee, i luoghi, i protagonisti,* Carrocci editore, Roma, 2004.

- E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze, 1989.

- S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale,* Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.

- B. Vertecchi, *La scuola italiana verso il 2000*, La Nuova Italia, Firenze, 1984.

- L. Zagato con M. Giampieretti, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturali*, parte I, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2011.

Articoli tratti da periodici e riviste

- V. De Sandro, *Europa Creativa: sottoprogramma Cultura, il progetto Small size su teatro e infanzia,* in https://www.fasi.biz/it/ , 5 marzo 2015.

- V. Minoia, *Teatro come educazione all'alterità*, Riviste Erickson, Volume 15, n.2, Novembre 2017.

- W.Moro, *Da Berlinguer alla Gelmini gli ultimi 15 anni di politica scolastica nel nostro Paese,* in http://www.cidimi.it

- P. Quazzolo, *Il teatro a scuola*, QuaderniCIRD Rivista del Centro Interdipartimentale per la Ricerca Didattica dell'Università di Trieste, Trieste, 2014.

- E.Varese, *I programmi Caleidoscopio, Arianna e Raffaello*, in www.ufficiostudi.beniculturali.it

Tesi di laurea e documenti accademici

- D. Campagna, *Unione Europea: partecipazione culturale e apprendimento permanente,* dossier MA in Istituzioni e politiche dei diritti umani e della pace, Università di Padova, 2013.

- S. Longhin, *Il settore Educational nelle Fondazioni Liriche : tre casi a confronto,* tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Cà Foscari Venezia, a.a 2011-2012, relatore P. Ferrarese.

- T. Štifanić, *La politica culturale dell'Unione Europea,* tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Cà Foscari Venezia, a.a 2011-2012, relatore L. Zagato.

Principale normativa italiana utilizzata

- Regio Decreto 6 maggio 1923 n.1054*, Ordinamento della istruzione media e dei convitti nazionali,* pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 2 giugno 1923 n. 129.

- Legge 14 agosto 1967 n.800, *Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attivita' musicali,* pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 16 settembre 1967, n. 233.

- Legge 17 febbraio 1968 n.108, *Norme per elezioni dei Consigli regionali nelle Regioni statuto normale*, pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 6 marzo 1968 n. 61.

- Legge 16 maggio 1970 n.281 *Provvedimenti finanziati per l'attuazione delle Ragioni a statuto ordinario,* pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 22 maggio 1970, n. 127.

- Decreto-Legge 14 dicembre 1974 n. 657, *Istituzione del Ministero per i beni culturali e per l'ambiente,* pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 19 dicembre 1974, n. 332.

- Legge 30 aprile 1985 n.163, *Fondo unico per lo Spettacolo*, pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 4 maggio 1985, n. 104.

- Decreto legislativo 29 giugno 1996 n.367*, Disposizioni per la trasformazione degli enti che operano nel settore musicale in fondazioni di diritto privato,* pubblicato in Gazzetta Ufficiale l' 11 luglio 1996, n. 161

- Legge 15 marzo 1997 n. 59, *Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa,* pubblicata in Gazzetta ufficiale il 17 marzo 1997, n. 63.

- Decreto Legislativo 31 marzo 1998 n.112, *Ripubblicazione del testo del decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112, recante: "Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali,* pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 21 maggio 1998, n. 116.

- Decreto del Presidente della Repubblica 8 marzo 1999 n. 275, *Regolamento recante norme in materia di autonomia delle istituzioni scolastiche,* pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 10 agosto 1999, n.186.

- Legge 10 febbraio 2000 n.30, *Legge quadro in materia di riordino dei Cicli dell'Istruzione*, pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 23 febbraio 2000, n. 44.

- Legge del 10 marzo 2000 n.62, *Norme per la parità scolastica e disposizioni sul diritto allo studio e all'istruzione,* pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 21 marzo 2000, n. 67.

- Legge Delega 28 marzo 2003 n.53, *Delega al Governo per la definizione delle norme generali sull'istruzione e dei livelli essenziali delle prestazioni in materia di istruzione e formazione professionale,* pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 2 aprile 2003, n. 77.

- Decreto Legislativo 17 ottobre 2005 n. 226, *Norme generali e livelli essenziali delle prestazioni relativi al secondo ciclo del sistema educativo di istruzione e formazione, a norma dell'articolo 2 della legge 28 marzo 2003, n. 53*, pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 4 novembre 2005, n. 257.

- Decreto Legislativo 18 maggio 2006 n.181, *Disposizioni urgenti in materia di riordino delle attribuzioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri e dei Ministeri*, pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 18 maggio 2006, n. 114.

- Legge 27 dicembre 2006 n. 296, *Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato con note,* pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 27 dicembre 2006, n. 299.

- Decreto del Presidente della Repubblica 26 novembre 2007 n.233, *Organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali,* pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 29 luglio 2009, n. 174.

- Legge 13 luglio 2015 n. 107, *Riforma del sistema nazionale di istruzione e formazione e delega per il riordino delle disposizioni legislative vigenti,* pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 15 luglio 2015, n. 162.

- Decreto Dirigenziale 30 settembre 2015 n. 981, *Promozione teatro in classe anno scolastico 2015/2016*.

- Documento MIUR 16 marzo 2016, *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali a.s 2016/2017*.

- Decreto Legislativo 13 aprile 2017 n. 60, *Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio, delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività*, pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 16 maggio 2017 n.112 .

Principale normativa internazionale utilizzata

- *Convenzione per la protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato,* Aja, 14 maggio 1954, in vigore dal 15 agosto 1962.

- *Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale,* Parigi, 16 novembre 1972, in vigore dal 17 dicembre 1975.

- *Dichiarazione solenne sull'unione Europea,* Consiglio Europeo, Stoccarda, 17-19 giugno 1983.

- *Trattato di Maastricht*, Maastricht, 7 febbraio 1992, in vigore dal 1 novembre 1993.

- *Programma di sostegno alle attività artistiche e culturali di dimensione europea (CALEIDOSCOPIO)*, Consiglio Europeo, 29 marzo 1996, in vigore fino al 31 dicembre 1999.

- *Programma a sostegno del settore del libro e della lettura (ARIANNA)*, Consiglio Europeo, 6 ottobre 1997, in vigore fino al 31 dicembre 1999.

- *Programma per l'Europa in materia di beni culturali (RAFFAELLO),* Consiglio Europeo, 13 ottobre 1997, in vigore fino al 31 dicembre 2000.

- *Programma Cultura 2000,* Consiglio Europeo, 1 gennaio 2000, in vigore fino al 31 dicembre 2006.

- *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, UNESCO,* Parigi 17 ottobre 2003, in vigore dal 20 aprile 2006.

- *Convenzione per la protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali*, UNESCO, Parigi 20 ottobre 2005, in vigore dal 18 marzo 2007.

- *Programma cultura 2007- 2013*, Consiglio Europeo, 12 dicembre 2006, in vigore fino al 31 dicembre 2013.

- *Trattato di Lisbona*, UNESCO, Lisbona, 13 dicembre 2007, in vigore dal 1° dicembre 2009.

- *Programma Europa Creativa 2014-2020*, Consiglio Europeo, 11 dicembre 2013, in vigore fino al 31 dicembre 2020.

Documenti in rete

- *Making a Word of Difference, A DICE resource for practitioners on educational theatre and drama, Belgrade,* Bergen, Birmingham,Brussels, Bucharest, Budapest, Gaza, Gdansk, Lisbon, Ljubljana, Prague, Umea, Wageningen, DICE Consortium, 2010.

Sitografia

- http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC (Sito ufficiale MiBAC)
- https://www.canossiane-treviso.it (Sito dell'Istituto Canossiano " Madonna del Grappa" di Treviso)
- http://www.cidimi.it (Sito dell'Agenzia per la formazione e la ricerca educativa)
- https://cordis.europa.eu (Sito di ricerca e sviluppo informativo dell'Unione Europea)
- http://www.dramanetwork.eu (Sito DICE)
- http://europa.eu (Sito ufficiale dell' Unione Europea)
- https://eur-lex.europa.eu (Portale d'accesso normativo, giuridico, legislativo ed informativo gratuito dell'Unione Europea)
- https://www.fasi.biz/it/ (Sito FASI, Funding Aid Strategies Investments)
- http://www.giornatamondialedelteatro.it (Sito della Giornata Mondiale del teatro)
- https://hybrid-theatre-training.org (Sito e Piattaforma del World Theatre Training Institute)
- https://www.iti-worldwide.org (Sito ufficiale ITI)
- https://labuonascuola.gov.it (Sito ufficiale de "Riforma della Buona Scuola")
- http://www.miur.gov.it (Sito ufficiale MIUR)
- https://www.testoniragazzi.it (Sito compagnia teatrale la Baracca-Testoni ragazzi)
- http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/patrimonio (Sito Enciclopedia Treccani)
- http://www.ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi (Sito Ufficio Studi MiBAC)
- http://www.unesco.it (Sito ufficiale UNESCO)