

«Il più grande palcoscenico del Piemonte»: una premessa metodologica allo studio di un Circuito regionale multidisciplinare

Matteo Tamborrino

Università di Torino

DOI: 10.54103/st.256.c538

Abstract

Il saggio mira a riflettere sulle possibili fonti di documentazione e sugli approcci metodologici sottesi all'esplorazione – in prospettiva storiografica, estetica e organizzativa – di un oggetto complesso come un Circuito regionale multidisciplinare, entità propria del comparto teatrale italiano, volta alla distribuzione e alla promozione della pratica e della cultura performativa in un perimetro territoriale specifico (come normato dall'attuale D.M. 23 dicembre 2024, n. 463, art. 42). Il discorso è declinato sul caso particolare del Piemonte.

Parole chiave

Piemonte; decentramento; distribuzione teatrale

«Piedmont's Biggest Stage»: a Methodological Prologue to the Study of a Multidisciplinary Regional Circuit

Abstract

The paper aims to reflect on the possible sources of documentation and methodological approaches underlying the exploration – from an historiographical, aesthetic, and organizational perspective – of an object complex such as a Multidisciplinary Regional Circuit, a specific body within the Italian theatre field, aimed at the distribution and promotion of performing arts and culture in a particular territory (as regulated by the current Ministerial

Decree signed on December 23rd 2024, no. 463, art. 42). The discussion is then focused on Piedmont case-study.

Keywords

Piedmont; Decentralisation; Theatre Distribution

Il presente contributo si propone di riflettere sulla questione tutt'altro che pacificata delle fonti di documentazione e delle prospettive di metodo sottese all'esplorazione (da un punto di vista storiografico, estetico e organizzativo) di un oggetto complesso quale un Circuito regionale multidisciplinare, organismo proprio del comparto teatrale italiano, raramente frequentato dagli studi di settore, eccezion fatta per alcune illuminanti indagini di ispirazione "militante" (cfr. per esempio il recente Gallina 2024). Il discorso – in questa sede – è declinato sul caso specifico del Piemonte¹.

E allora: che cos'è un Circuito? Qual è il suo statuto a livello istituzionale? In che modo si può sintetizzare un'attività che, di fatto, copre un vasto spettro di linguaggi e codici scenici? Che cosa significa distribuire una proposta performativa di risonanza nazionale (o addirittura internazionale) sul territorio? Come si è passati da quest'ultima funzione a forme di programmazione, o meglio di co-progettazione assieme a Comuni, enti locali e compagnie, in ottica di riequilibrio? Che tipo di relazione si instaura fra centro e periferie (urbane, metropolitane, regionali, ma anche sociali e culturali)? Che peso possiede l'avvicinarsi di cariche e "colori" sugli scranni dell'Assessorato regionale nella definizione di traiettorie politico-culturali di media e lunga durata? In che modo valutare la dimensione economica²?

- 1 Il *paper* si immagina infatti come ideale preludio metodologico al saggio *Il Circuito teatrale del Piemonte: per una ricostruzione storica, artistica e operativa di vent'anni di attività (2003-2023)*, dal titolo dell'omonimo progetto di ricerca svolto in seno all'Università di Torino (referente scientifico: prof. Armando Petrinì), indagine più vasta e auspicabilmente complessiva, di taglio storico-teatrale e organizzativo, finalizzata a sciogliere le questioni di fondo depositate in queste pagine. Dalla preliminare scelta di un approccio, di una griglia, dunque, all'esplicazione dei contenuti. Tale contributo verrà collocato – a mo' di introduzione – in testa al volume in allestimento *La scena (in) centrifuga. Esperienze, pratiche e politiche teatrali in Piemonte*, curato da chi scrive per i tipi di Accademia University Press.
- 2 Gran parte di queste domande sono confluite nella sezione monografica del corso di Territori e organizzazione dello spettacolo dal vivo (a.a. 2023-2024), erogato per il C.d.L. in Beni Culturali dell'Università di Roma "Tor Vergata".

Sono – questi – soltanto alcuni degli interrogativi che devono necessariamente animare qualsiasi ricerca che pretenda di confrontarsi con la realtà dei Circuiti regionali multidisciplinari (e forse non solo), entità di relativamente recente disciplina³, definibili oggi secondo la formula più aggiornata benché provvisoria dell'art. 42 del D.M. 23 dicembre 2024, n. 463 (recante “Criteri e modalità per l’assegnazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo”), che al comma 1 sancisce:

Fermo restando quanto previsto negli articoli 5 e 41, è concesso un contributo ai Circuiti Regionali che, nella regione nella quale hanno sede legale ed operativa, svolgano, in idonei spazi di cui l’organismo ha la disponibilità, attività di organizzazione dello spettacolo dal vivo, di programmazione, di promozione e formazione del pubblico, in collaborazione con un adeguato numero di istituzioni scolastiche e universitarie, e con altri centri di incontro giovanile, e che non producano, coproducano o allestiscano spettacoli, direttamente o indirettamente. I circuiti possono svolgere l’attività, in aggiunta, anche in una regione confinante con quella in cui hanno sede, ove sia priva di un analogo organismo. Può essere sostenuto, ai sensi del presente articolo, un solo circuito multidisciplinare per regione.

Come anticipato, il caso-studio oggetto di interesse è quello del Piemonte, anzi del “più grande palcoscenico del Piemonte”, come recita l’attuale *claim* del suo Circuito teatrale. Per poter valutare adeguatamente l’impatto storico-operativo dell’organismo entro i propri confini territoriali di pertinenza è tuttavia opportuno conoscerne anzitutto la storia, riavvolgendo il nastro sulla data di originaria istituzione. Il 19 febbraio 2003, infatti, per gemmazione dall’Ufficio Territorio del Teatro Stabile di Torino, nacque dinanzi al

3 Come ricorda Gallina 2024, pur non parlando ancora esplicitamente di Circuiti, «già nella circolare 72/73 del 26 aprile 1972 si prevedono “contributi ad organismi teatrali costituiti dagli enti locali” in Regioni non servite dai Teatri Stabili “per realizzare in collegamento con l’ETI [...], iniziative promozionali e di coordinamento della programmazione teatrale”. Nella circolare 75/76 del 6 giugno 1975, i Circuiti territoriali ottengono un articolo ad hoc: possono essere promossi da enti pubblici e da organizzazioni sindacali, culturali e di categoria (possono quindi essere sia pubblici sia privati) e hanno come fine la “programmazione” e la “promozione” nell’ambito di un territorio regionale o interregionale». Snodo fondamentale per lo studio dei Circuiti e delle loro funzioni è poi il Decreto Tognoli del 1991, dal nome dell’allora ministro del Turismo e dello Spettacolo.

notaio Enrico Mambretti – alla presenza dei commercialisti Pier Vittorio Vietti e Mariella Anfossi e di Agostino Re Rebaudengo, quest’ultimo in veste di presidente del TST – la Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, con il mandato di esternalizzare, di diffondere su scala regionale, il piano di decentramento già attivo da tempo nel solo contesto urbano.

Dopo numerosi cambi di denominazione, Fondazione Piemonte dal Vivo⁴ è oggi la ragione sociale con cui è noto il Circuito Regionale Multidisciplinare riconosciuto dal Ministero della Cultura e dalla Regione Piemonte (suo socio unico). Attualmente essa opera sull’intero territorio regionale, in qualità di protagonista per la diffusione della cultura teatrale, declinata nelle differenti dimensioni artistiche che abitano il palcoscenico. Interesse statutario è diffondere nei teatri della regione – in collaborazione con amministrazioni comunali, formazioni teatrali del territorio e spazi di aggregazione – una variegata offerta performativa, realizzata da compagnie regionali, nazionali e straniere, mirando alla formazione e all’incremento del pubblico, alla valorizzazione delle sedi di spettacolo e alla circuitazione⁵ di una proposta culturale auspicabilmente vicina – quantomeno negli intenti – alle singole comunità. Trova così spazio nei cartelloni comunali, dai capoluoghi di provincia ai piccoli borghi, un ampio repertorio: dai classici alla nuova drammaturgia, dalla prosa alla danza, dalla musica dal vivo al circo contemporaneo, passando per il teatro-ragazzi e le contaminazioni fra generi⁶. Accanto a ciò – e mediante il dialogo intrattenuto nel corso degli anni con numerosi *stakeholder* e partner – la Fondazione porta avanti numerosi progetti speciali, il più significativo dei quali è la Lavanderia a Vapore, centro di residenza per la danza sito a Collegno, nei locali del celebre manicomio (cfr. Tamborrino 2022 e 2023).

Nell’atto costitutivo del 2003 si insiste a più riprese – *ça va sans dire* – sulla prassi della *distribuzione* (in particolare delle produzioni di “casa madre”),

4 Dal 2012 al 2016 Fondazione Live Piemonte dal Vivo Circuito Regionale dello Spettacolo.

5 Da un punto di vista lessicale è interessante notare come il modello distributivo su cui si modella *ab origine*, fin dai “giri” dei comici professionisti, il teatro italiano sia per l’appunto la cosiddetta circuitazione, termine attestato dal 1956 e derivato da *circuito*: «un sistema di trasferimenti regolari che permetteva [...] di raggiungere la domanda lì dove essa si trovava e di suscitare là dove essa ancora non esisteva» (Cavaglieri 2021: 32).

6 Tali informazioni sono desumibili all’URL: piemontedallvivo.it/la-fondazione.

una delle principali tappe della filiera teatrale⁷. Come ricorda Livia Cavaglieri (2021: 24), «la distribuzione permette che uno spettacolo sia venduto e dunque diffuso nei contesti che lo possono programmare. Essa rende, cioè, possibile l'incontro tra produzione ed esercizio». Leader in materia sono appunto i Circuiti regionali, particolarmente attivi nel Centro-Nord, sebbene uno dei più dinamici sia collocato nel Mezzogiorno, l'ex Teatro Pubblico Pugliese, oggi Puglia Culture; organismi – questi Circuiti – «nati per federare tra loro teatri in cittadine di provincia con teniture di pochi giorni» (Cavaglieri 2021: 137).

Del non trascurabile “problema della distribuzione” in siffatte condizioni avvertiva invero già Gigi Livio (1984: 28) dal momento che «un determinato “risultato” teatrale [...] deve essere distribuito. E se il modo di produzione ne determina l'organizzazione linguistica, la distribuzione, questa organizzazione linguistica, la condiziona ancor prima che nasca. Un po' come dire: dimmi per quale circuito prepari un certo prodotto e ti dirò di che prodotto si tratta». Non a caso lo studioso citava l'Ente Teatrale Italiano, che nel dopoguerra gestiva quasi duecento sale, mentre a partire dagli anni Ottanta ridusse il proprio esercizio diretto a Valle e Quirino a Roma, Pergola a Firenze e Duse a Bologna.

Nella preistoria secondo novecentesca dei Circuiti, la vocazione distributiva regionale si ravvisava anche nei cosiddetti Stabili di “seconda generazione” (a partire almeno dalla stagione 1977/1978), variante appunto degli Stabili su base regionale, che affiancavano con successo crescente il modello originario di stampo municipale (cfr. Cavaglieri 2021: 121): si pensi a ERT, risultante dal progressivo assorbimento della funzione produttiva da parte di ATER, o al Teatro Regionale Toscano, su cui si scagliavano le aspre polemiche di Leo de Berardinis negli intermezzi del film *Assoli*, arrivando perfino a paragonare quella rete a una cosca mafiosa (cfr. Tamborrino 2020: 69-79). Tra le voci critiche verso questi *network* non si può dimenticare quella – sia pur *ex post* – di Beppe Navello, che metteva in guardia rispetto ai pericoli di una circuitazione che sarebbe potuta andare «oltre ogni limite ragionevole di salvaguardia della qualità artistica espressiva o anche soltanto tecnica di uno spettacolo [...]. Si raggiungono – denunciava il regista alla data del 1990 – località per nulla attrezzate a ricevere spettacoli teatrali, si

7 Colpisce, in questo documento, l'accento posto anche sulle attività d'ambito cinematografico e audiovisivo.

rappresentano di fronte a provinciali platee esterrefatte *piève* massacrata nelle scenografie, nelle luci, nella recitazione» (in Cavaglieri 2021: 117).

Ora, oltre al *background* storico e al fronte polemico, va rammentata – in una ricerca consapevole sulla circuitazione piemontese – anche la geografia del territorio, che condiziona in maniera decisiva le modalità di distribuzione, intrecciandosi peraltro a un altro tema nodale e nient'affatto trascurabile, quello cioè dell'esercizio e della gestione di spazi teatrali e non (i cosiddetti luoghi non convenzionali, rigenerati o riconvertiti). Tutti elementi – quelli fin qui citati – determinanti nella valutazione d'impatto di una programmazione artistica spesso influenzata da fattori concreti (ossia dall'architettura dei luoghi, oltre che da continue negoziazioni politiche), il cui tratto più evidente risulta essere la variabilità territoriale, l'impossibile *reductio ad unum*, un *unum* che rischierebbe di risultare altrimenti coloniale, paternalistico e centrico. Il territorio di cui si diceva va per di più inteso, espanso, in direzione di un "capitale territoriale" (concetto apparso per la prima volta in una relazione di inizio millennio dell'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico; cfr. OECD 2001: 231), richiamando quel complesso di fattori «materiali e immateriali, pubblici e privati, cognitivi e relazionali» (Camagni, Capello, Cerisola, Panzera 2020: 34) caratterizzanti la ricchezza di un luogo/comunità. La decana degli *Urban Studies* Francesca Governa (1999), in un volume fondativo sull'argomento, parla in effetti di territorio proprio come l'effetto dell'interazione tra processi socio-culturali di una comunità e spazio da essa abitato.

Scriva Matteo Negrin (2023), direttore di Fondazione Piemonte dal Vivo:

[II] Piemonte [...] vede la presenza di un capoluogo di Regione che attrae su di sé nella sua estensione metropolitana la massima parte della domanda e dell'offerta dei prodotti e dei servizi – e quindi della popolazione – e dove il progressivo svuotamento delle deleghe alle Province ha portato alcune aree amministrativamente separate a ricomporsi secondo antichi confini – è il caso del Monferrato – o addirittura a riconoscersi in legami extra-regionali: è il caso del Verbano-Cusio-Ossola e dell'Alto Novarese il cui legame identitario con la Lombardia è sempre più esplicito. La circostanza piemontese è dunque molto diversa rispetto ad altre regioni come l'Emilia-Romagna, il Veneto o la Puglia, che potremmo definire autenticamente policentriche e per le quali il ragionamento sul riequilibrio territoriale, per quanto altrettanto ineludibile, va declinato

con specificità diverse.

A essere introdotto è poi il concetto di “teatro di prossimità” (*pattern* che Negrin mutua da Anne Hidalgo, sindaca di Parigi), coordinata efficace – a ben guardare – se applicata alla situazione specifica del Piemonte, in quanto prevalentemente composto da teatri comunali, sociali e municipali, talvolta gestiti “in economia” (attraverso una propria struttura amministrativa), talvolta invece

esternalizzati a enti terzi, non di rado compagnie teatrali. [Sono] questi teatri dotati di una storicità di rilievo o esiti relativamente recenti di politiche di rigenerazione urbana. In ogni caso, quale che sia la natura dello spazio e la sua modalità di gestione, il teatro comunale non è un Teatro Nazionale in sedicesimo né un Centro di Produzione figlio di un dio minore. È uno spazio di cittadinanza attiva, un luogo poroso di scambio (*Ibidem*).

Se seguiamo Negrin e ammettiamo che tra il 2003 e il 2023 si sia progressivamente passati da un’idea di distribuzione dello spettacolo dal vivo a esperienze di programmazione realizzate in sinergia con attori pubblici e privati (*in primis* i Comuni), bisogna tuttavia anche domandarsi se si sia davvero superato il concetto (storicizzato) di decentramento evolvendolo a favore di una più screziata politica di riequilibrio territoriale⁸, in direzione di un Circuito che da ente-portafoglio, o al più collocatore, sia risultato vero moltiplicatore delle opportunità di relazione (teatrale, istituzionale e umana). Attraverso la ricostruzione storica e la mappatura geografica, perciò, la ricerca arriva a saggiare criticamente il grado di realizzazione delle promesse decoloniali, di quella supposta attitudine cioè a mettere «al centro le comunità locali e il *genius loci*, qualora esplicito, o costruendo alleanze per andarne alla ricerca qualora non [...] evidente, [per superare] il pensiero binario (centro/periferia) e [favorire] lo sviluppo di reti locali ulteriori a quelle esistenti, interpretando il ruolo del Circuito come “abilitatore di contesto”» (*Ibidem*).

In altri termini, il percorso di studio deve sapersi chiedere, infine, se il proprio oggetto di ricerca sia stato realmente capace di proteggere quei teatri di prossimità di cui si diceva poc’anzi dal veder esaurita la propria funzione in una dozzina di levate di sipario a stagione, esplicitandone piuttosto

8 Sul tema del riequilibrio territoriale cfr. Pisano 2023.

la vocazione in altre forme. E ancora, misurare (soprattutto quantitativamente) quale sia stato nel tempo il coefficiente di ingaggio e di sostegno nei confronti delle comunità del territorio, dei presidi locali e della creatività indigena. I Circuiti teatrali regionali (dal 2015 ribattezzati “multidisciplinari”) sono infatti organizzazioni che dovrebbero favorire la riduzione degli squilibri, tanto che – come ricorda Mimma Gallina (2024) – il termine *circuito* è sempre più spesso sostituito da quello di *rete*, mentre si assiste a un allargamento dei loro tradizionali compiti a servizi più ampi.

In generale, comunque, se il *core business* ministeriale resta la distribuzione – che determina «le modalità di collaborazione e i rapporti economici fra Circuiti e Comuni[, orientandone] le forme di assistenza tecnico-organizzativa» (*Ibidem*) – altro esplicito incarico da tenere in considerazione in un’analisi storico-artistico-operativa è quello promozionale, laddove la promozione (geniale creatura partorita dall’indefessa attività di Paolo Grassi) «viene intesa in un senso ampio e comprende tutte le iniziative che mirano alla più larga diffusione del teatro e della cultura teatrale: la critica, la saggiistica, la formazione del pubblico, [...] la ricerca e la documentazione ecc.» (Cavaglieri 2021: 24). Una funzione – questa – tanto estesa quanto vaga, che nel tempo ha assunto «le due accezioni che ha tuttora: il sostegno alle aree emergenti del sistema (giovani, ricerca, compagnie regionali...) e all’incremento del pubblico» (Gallina 2024), ossia il famigerato *audience engagement e development*.

Il Circuito del Piemonte possiede oggi un profilo e un’identità aggiornati: ciò significa – in prospettiva storiografica – sapersi confrontare con il mutare delle dinamiche interne, ma anche di quelle contestuali, in un tempo dilatato che copre almeno un ventennio, creando una rete di interrelazioni che freni la stagnazione entro monadi leibniziane. Certo, il legame con la più stringente attualità rischia di intorbidire, se non opportunamente maneggiato, il progetto di laica «messa in storia» (l’espressione è cavata da Mango 2018: 45), esponendola alla *vexata quaestio* del “recentismo”.

Per evitare dunque distorsioni ottiche nel processo di storicizzazione – che, come insegna Livio (2001), è sempre storia e critica di un fenomeno, ricostruzione e scelta di una modalità, di una «direzione di marcia» (Bloch 1981: 70) – è opportuno adottare precise cautele, così da scongiurare il rischio di mitografie o contrapposte (ed egualmente sterili) demonizzazioni. Proteggersi insomma da confusioni e fosforescenze dettate dalla

prossimità temporale, dalla vicinanza prospettica o da un acritico feticismo, in cui talvolta si depositano coinvolgimenti (per non dire, compromissioni) personali⁹.

Come dunque ovviare a tale problema nell'approccio all'oggetto di studio "Circuito", mantenendo nei suoi confronti un adeguato distanziamento critico? *In primis*, si è reso indispensabile individuare validi supporti bibliografici, quella letteratura critica cioè che potesse guidare a mo' di bussola la ricerca. Lo stato dell'arte sull'argomento conta infatti – accanto agli studi già menzionati – un *corpus* di testi per lo più firmati da operatori culturali. Solo per citarne un breve elenco, brutalmente parziale: Acquarone 2009; Gallina 2014; Malaguti, Gentilucci 2014; Gallina, Ponte di Pino 2016; Argano 2019; Pontremoli, Ventura 2019; Caporale, Donati, Gallina, Panozzo 2023; Lamberti 2024; Minetto, Tarassi 2024. Interessanti momenti di autoriflessione per il Circuito piemontese – da avvicinare dunque con la dovuta attenzione, vista la loro natura endogena – sono poi la collettanea *La (quasi) impresa. Manuale d'uso per operatori culturali*, curato da Hangar (2017), altro ramo d'azienda della Fondazione, o i vari bilanci sociali di cui l'ente si è dotato negli ultimi anni, dal 2018 in avanti, fotografie periodiche di una trasformazione ancora in atto.

Era inoltre necessario risalire all'altro fondamentale bacino di interesse per la ricerca, rappresentato dal polifonico complesso di fonti primarie conservato da Piemonte dal Vivo¹⁰: in particolare, i libretti delle stagioni comunali realizzati nel tempo dall'Ufficio Stampa, raccolti lungo un asse diacronico che travalica il periodo 2003-2023, raggiungendo finanche le pendici degli anni Novanta, quando cioè l'attività di decentramento (termine, a quell'altezza temporale, ormai del tutto svuotato del proprio significato primigenio) era ancora delegata a un'area del TST. Questi materiali, specie nei loro segmenti introduttivi a firma di direttori e assessori, restituiscono (fra le pieghe istituzionali e propagandistiche del "politichese") mutamenti e direttrici strategiche, sebbene l'ottica promozionale con cui ancora oggi vengono allestiti implichi l'interposizione di un inevitabile distacco. Fra le varie tipologie documentarie esaminate si annoverano inoltre

9 Sono alcuni rappresentanti della scuola fiorentina ad avvertire in tal senso. Cfr. in ordine cronologico: Zorzi 1979; Lapini 1985; Mamone 1992; Ferrone 1995; Mazzoni 2014. Si veda anche Marinai 2015.

10 Sul tema dell'intenzionalità delle fonti cfr. Megale 2014.

fonti emerografiche, da ampliare fino ad accogliere anche visioni contrarie e dissensi, per superarne la costituzionale parzialità.

Voci contrarie, dunque, spesso espresse anche per bocca dei testimoni: a corroborare la ricostruzione soccorrono infatti le testimonianze orali, raccolte per una serie in costruzione del progetto ORMETE, *La scena “centrifuga”, da Torino e ritorno* (ORMT-12), che si propone di indagare le dinamiche di distribuzione e circuitazione in Piemonte attraverso la memoria dei suoi maggiori interpreti e fautori (artisti, operatori, funzionari). Al centro, il rapporto fra arti dello spettacolo e tessuto “centrifugo”, dalle periferie urbane alle estremità regionali, in un tempo lungo che si snoda fino all’era post-pandemica.

La disponibilità di tali materiali – opportunamente incrociati con contratti, dati SIAE e C1¹¹ – permette peraltro interessanti ragionamenti sui singoli processi e prodotti artistici disseminati sul territorio (spettacoli, concerti, performance, progetti performativi di vario tipo). Anche qui, tuttavia, un *cabier de doléances*: in primo luogo, per la difformità sostanziale dei cartelloni, concertati con i Comuni (e dunque effetto di un gioco di mediazioni e contrappesi, da cui discende una direzione artistica dal profilo assai differente da quella di un Teatro Nazionale, un TRIC o uno degli svariati festival ospitati in regione); in seconda istanza, per il vincolo di esclusione dalla funzione produttiva, se non in forme “leggere” come la residenza artistica (sul tema cfr. Biondi, Donati 2023). La multidisciplinarietà – la compenetrazione cioè di prosa, danza, musica dal vivo e circo contemporaneo – è elemento distintivo per il Circuito e insieme insidia per il ricercatore, risorsa operativa e al contempo complicità esegetica.

Rispetto agli assetti normativi da considerare in questo percorso di ricerca e ricostruzione, due appaiono gli ineludibili riferimenti. Da un lato, quello più esplicito della Legge regionale 1° agosto 2018, n. 11 (“Disposizioni coordinate in materia di cultura”), che riconosce a Fondazione Piemonte dal Vivo «un ruolo specifico come circuito regionale multidisciplinare e una funzione fondamentale nel consolidamento del sistema regionale dello spettacolo: di fatto è il braccio con cui la Regione sviluppa politiche culturali nell’ambito dello spettacolo» (in Caporale, Donati, Gallina, Panozzo 2023:

11 Stando all’art. 4 del D.M. 13 luglio 2000, il C1 giornaliero è un documento riepilogativo – giornaliero, per l’appunto – dell’incasso e delle presenze di un evento; il C1 mensile, invece, ne rappresenta la versione complessiva.

99). Dall'altro, in ottica contestuale, la revisione del Titolo V della Parte II della Costituzione, avvenuta nel 2001. A tale dimensione si aggancia, in maniera pressoché naturale, il *côté* economico:

Regioni e Comuni – riporta infatti Paoletti 2022: 368-369 – risultano centrali fin dalla riforma costituzionale [...], che affermando una netta separazione tra competenze statali e regionali in materia di cultura ha fatto sì che da tempo “i finanziamenti pubblici allo spettacolo dal vivo [abbiano] assunto una struttura di tipo federale”, sebbene spesso i vari livelli di governo intervengano sulla materia in forme sostanzialmente sovrapponibili e indifferenziate, prive di quegli elementi di coordinamento e sussidiarietà di cui il Codice dello Spettacolo dovrebbe definire gli ambiti.

Altrove lo studioso puntualizza l'importanza giocata nel sistema odierno da un altro *player*, le Fob:

A partire dalla riforma costituzionale sul c.d. “regionalismo differenziato” [...] e dall'entrata a regime, nel 2015, dei Nuovi criteri per la distribuzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS, dal 2023 Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo), il sistema di finanziamento italiano alle arti performative ha assunto una struttura sempre più complessa e disomogenea. Studi recenti [...] hanno evidenziato come negli ultimi anni il proliferare di leggi-provvedimento del tutto discrezionali in favore di singoli soggetti, misure *ad hoc* introdotte dalla decretazione d'urgenza durante la crisi pandemica, nonché una normazione in materia culturale assai frastagliata da parte degli enti territoriali abbiano portato a grandi squilibri nell'allocazione di risorse tra le varie regioni e tra i settori stessi dello spettacolo dal vivo. In un contesto caratterizzato da profonde disuguaglianze, sempre maggiore importanza hanno assunto le Fondazioni di origine bancaria (Fob), in grado di sostenere il sistema e di orientarlo attraverso una pluralità di strumenti: la partecipazione diretta al capitale delle imprese di spettacolo, il sostegno istituzionale, l'erogazione di risorse tramite bandi che hanno vieppiù influenzato le modalità progettuali e la visione delle compagnie. Si tratta di un'*agency* spesso superiore a quella statale e degli enti territoriali, in merito alla quale la dimensione dello spettacolo dal vivo è stata fino a qui esplorata soltanto in superficie (Paoletti, Celati 2024: 106).

Ora, grazie ai vari bilanci d'esercizio stilati annualmente da Piemonte dal Vivo secondo i principi di un'amministrazione trasparente è possibile

osservare il peso reale dei diversi contributi. Nel 2022, solo per citare un esempio, si segnala – rispetto all'anno precedente –

un incremento del volume complessivo nel computo entrate/uscite della Fondazione, conseguente alla progressiva ripresa delle attività, che al 31.12.2022 possono legittimamente considerarsi ritornate a regime. Per quanto riguarda il valore della produzione, nonostante il primo trimestre abbia ancora risentito del protrarsi dell'emergenza sanitaria, i ricavi da abbonamento e sbigliettamento per un totale di € 1.213.522 hanno segnalato un incremento del 97,45% rispetto al 2021. Sempre in merito alle entrate, la Fondazione ha potuto contare sul determinante sostegno da parte del Socio Unico Regione Piemonte: il contributo della Regione per l'attività istituzionale costituisce il 47,65% delle entrate nel 2022. La restante parte delle entrate è garantita dal FNSV [...] il cui contributo è incrementato del 10% rispetto all'anno precedente, dagli Enti Locali con cui la Fondazione allestisce le stagioni teatrali, e dai privati (comprese le Fondazioni di Origine Bancaria)¹².

In conclusione, lo studio di un Circuito regionale è – più ancora che per altri oggetti – un'analisi *stratigrafica*, in cui il dato numerico va necessariamente incrociato con la ricaduta sociale di un'attività culturale in un determinato territorio (inteso alla maniera di cui sopra). In uno dei suoi ultimi *speech* Pierluca Donin, allora direttore di ArteVen e presidente dell'Associazione Reti Teatrali Italiane, affermò:

Nel tempo si è lavorato alla formazione di una coscienza degli spettatori verso lo spettacolo dal vivo, più vicina alle pratiche mitteleuropee che a quelle del teatro di giro nazionale, permettendoci di aumentare il livello della proposta in termini qualitativi. Questo obiettivo si è raggiunto grazie alle infaticabili azioni culturali di formazione del pubblico nei singoli territori. È quindi il concetto di distribuzione che ci va stretto condannandoci spesso ad essere visti e interpretati come agenzie pubbliche di collocamento degli spettacoli, sottovalutandoci in termini di creatività, dovendo inoltre contrastare un estremo disequilibrio che vede i sostegni economici più corposi essere indirizzati verso la produzione piuttosto che ai teatri. [...] Vogliamo presumere che per leggere il valore della evoluzione dei *sistemi teatrali pubblici territoriali* (ci piacerebbe acquisire questa nuova denominazione) legati alla vecchia pratica

12 Si cita dal Bilancio sociale 2022 di Fondazione Piemonte dal Vivo, p. 30.

della distribuzione è necessario indagare nell'ambito del lavoro diverso da quello misurabile per numeri. E qui inizia la nostra battaglia per il riconoscimento dello straordinario lavoro degli organizzatori pubblici del territorio¹³.

Bibliografia

Acquarone, A. (2009). *Pratica ed etica del management teatrale. Per una ridefinizione dell'«organizzazione ed economia dello spettacolo»*. Franco Angeli.

Argano, L. (2019). *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*. Franco Angeli.

Biondi, F., Donati, D. (2023) (Eds.). *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*. L'Arboreto Edizioni.

Bloch, M. (1981). *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Trad. it. C. Pischedda. Einaudi.

Camagni, R., Capello, R., Cerisola, S., Panzera, E. (2020). "The Cultural Heritage – Territorial Capital Nexus: Theory and Empirics / Il nesso tra Patrimonio Culturale e Capitale Territoriale: teoria ed evidenza empirica". *Il Capitale Culturale*, 11, 33-59. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/2547>.

Caporale, M., Donati, D., Gallina, M., Panozzo, F. (2023) (Eds.). *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*. Franco Angeli.

Cavaglieri, L. (2021). *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*. Dino Audino.

Ferrone, S. (1995). 'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti. In C. Alberti, G. Pizzamiglio (Eds.), *Carlo Goldoni 1793-1993* (pp. 357-367). Regione del Veneto-Il Poligrafo.

Gallina, M. (2014). *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*. Franco Angeli.

13 Si cita dalla relazione di Pierluca Donin, *Le direzioni. Quale futuro per i Circuiti*, nell'ambito del convegno *Un nuovo assetto dello spettacolo dal vivo. Azioni, progetti, promozione per i territori e le comunità* (Sapienza Università di Roma, 22-23 novembre 2022), a cura di Stefano Locatelli e Roberta Scaglione (con la collaborazione di REACT Promozione e ATCL).

Gallina, M. (2024, 17 gennaio). All'origine dei Circuiti regionali: dal decentramento al riequilibrio territoriale. *ateatro*. <http://www.ateatro.it/webzine/2024/01/17/allorigine-dei-circuiti-regionali-dal-decentramento-al-riequilibrio-territoriale/>.

Gallina, M., Ponte di Pino, O. (2016). *Oltre il Decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*. Franco Angeli.

Governa, F. (1999). *Il milieu urbano. L'identità territoriale nei processi di sviluppo*. Franco Angeli.

Hangar (2017). *La (quasi) impresa. Manuale d'uso per operatori culturali*. Il Sole 24 Ore.

Lamberti, E. (2024). *La distribuzione degli spettacoli dal vivo. Un percorso di curatela*. Titivillus.

Lapini, L. (1985). "Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi". *Quaderni di teatro*, 7 (27), 28-35.

Livio, G. (1984). Sempre dell'organizzazione. In Id., *Minima theatralia. Un discorso sul teatro* (pp. 27-29), Tirrenia-Stampatori.

Livio, G. (2001). "L'assenza del testo". *L'asino di B*, 5, 7-12.

Malaguti, A., Gentilucci, C. (2014). *La distribuzione pubblica organizzata del teatro. Prospettive future*. Franco Angeli.

Mamone, S. (1992). "Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale". *Medioevo e Rinascimento*, 6, XI-XVIII.

Mango, L. (2018). Mettere in storia il Nuovo Teatro. In C. Tafuri, D. Beronio (Eds.), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (pp. 43-57), AkropolisLibri.

Marinai, E. (2015). "Dall'esperienza alla storia". *Mimesis Journal*, 4 (2), 93-95.

Mazzoni, S. (2014). "Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto". *Drammaturgia*, 11, 9-137.

Megale, T. (2014). "Questioni di memoria. L'attore contemporaneo sotto il cielo mediale". *Drammaturgia*, 11, 330-333.

Minetto, A., Tarassi, S. (2024). *I festival diffusi. Un nuovo formato organizzativo per le politiche*. Franco Angeli.

Negrin, M. (2023, 22 giugno). Le funzioni dei teatri di prossimità: le comunità al centro. *ateatro*. <http://www.ateatro.it/webzine/2023/06/22/le-funzioni-dei-teatri-di-prossimita-le-comunita-al-centro/>.

OECD (2001). *OECD Territorial Outlook*, OECD Publishing.

Paoletti, M. (2022). “FUS, extra FUS e spesa regionale: la riforma dello spettacolo dal vivo in Italia e i suoi effetti territoriali (2014-2020)”. *Comunicazioni Sociali*, 3, 367-383.

Paoletti, M., Celati, B. (2024). Vecchi problemi, “nuovi” player: il ruolo delle fondazioni di origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano. In R. Paltrinieri, F. Spampinato (Eds.), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità* (pp. 106-119), Franco Angeli.

Pisano, S. (2023), Riequilibri(sm)o territoriale. In M. Caporale, D. Donati, M. Gallina, F. Panozzo (Eds.), op. cit. (pp. 57-31).

Pontremoli A., Ventura G. (2019). *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*. Franco Angeli.

Tamborrino, M. (2020). “‘Un mare di parole’ tra Assoli e Udunda Indina. Il plurilinguismo “malato” di Leo e Perla nella fase di rientro capitolino”. *Mimesis Journal*, 9 (2), 63-90.

Tamborrino, M. (2022). Lavanderia a Vapore, da manicomio a Casa della Danza. Un’esperienza contemporanea di relazione fra spazio teatrale e comunità territoriali. In I. Riccioni (Ed.), *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata* (pp. 335-351), Guerini editore.

Tamborrino, M. (2023). The Lavanderia a Vapore, from Madhouse to Dancehouse. A Contemporary Experience of Relationship between Theatrical Space and Territorial Communities. In I. Riccioni (Ed.), *Theater(s) and Public Sphere in a Global and Digital Society*, II (190-204), Brill.

Zorzi, L. (1979). *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*. In *Storia dell’arte italiana*, I (pp. 419-463), Einaudi.